PROSE VARIE

PROSE VARIE

DI

ALESSANDRO MANZONI

MILANO
Tipografia dei fratelli Rechiedei
1869.

Allo scopo di conservare anche in questa edizione l'ordine cronologico tenuto dall'autore nella pubblicazione delle sue opere, dobbiamo cominciare questo volume colla *Lettre a M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie, etc.*

Gli Editori.

LETTRE A M. C***

SUR

L'UNITÉ DE TEMPS ET DE LIEU

DANS LA TRAGÉDIE, ETC.

LETTRE A M. C***

SUR

L'UNITÉ DE TEMPS ET DE LIEU

DANS LA TRAGÉDIE, ETC.

Monsieur,

C'est une tentation à laquelle il est difficile de résister, que celle d'expliquer son opinion à un homme qui soutient l'opinion contraire avec beaucoup d'esprit et de politesse, avec une grande connaissance de la matière et une ferme conviction. Cette tentation, vous me l'avez donnée, Monsieur, en exposant les raisons qui vous portent à condamner le système dramatique que j'ai suivi dans la tragédie intitulée, *Il conte di Carmagnola*, dont vous m'avez fait l'honneur de rendre compte dans le *Lycée français*. Veuillez donc bien subir les conséquences de cette faveur, en lisant les observations que vous m'avez suggérées.

Je me garderai bien de prendre la défense de ma tragédie contre vos bienveillantes censures, mêlées d'ailleurs d'encouragemens qui font plus, pour moi, que les compenser. Vouloir prouver que l'on a fait une tragédie bonne de tout point est une thèse toujours insoutenable, et qui serait ridicule ici, à propos d'une tragédie écrite en italien, par un homme dont elle est le coup d'essai, et qui ne peut, par conséquent, exciter en France aucune attention. Je me tiendrai donc dans la question générale des deux unités; et lorsqu'il me faudra des

se démontrent ensuite par d'autres raisonnemens. Mais, comme le cas est rare, et comme la variation dans les preuves d'un système est toujours une forte présomption contre la vérité de son principe, j'aurais aimé à savoir si c'est pour avoir trouvé insuffisantes ou fausses les anciennes raisons alléguées en faveur du système établi, que vous en avez cherché de nouvelles.

Avant d'examiner la règle de l'unité de temps et de lieu dans ses rapports avec l'unité d'action, il serait bon de s'entendre sur la signification de ce dernier terme. Par l'unité d'action, on ne veut sûrement pas dire la représentation d'un fait simple et isolé, mais bien la re présentation d'une suite d'événemens liés entre eux [1]. Or cette liaison entre plusieurs événemens, qui les fait considérer comme une action unique, est-elle arbitraire? Non, certes; autrement l'art n'aurait plus de fondement dans la nature et dans la vérité. Il existe donc, ce lien; et il est dans la nature même de notre intelligence. C'est, en effet, une des plus importantes facultés de l'esprit humain, que celle de saisir, entre les événemens, les rapports de cause et d'effet, d'antériorité et de conséquence, qui les lient; de ramener à un point de vue unique, et comme par une seule intuition, plusieurs faits séparés par les conditions du temps et de l'espace, en écartant les autres faits qui n'y tiennent que par des coïncidences accidentelles. C'est là le travail de l'historien. Il fait, pour ainsi dire, dans les événemens, le triage nécessaire pour arriver à cette unité de vue; il laisse de côté tout ce qui n'a aucun rapport avec les faits les plus importans; et, se prévalant ainsi de la rapidité de la pensée, il rapproche le plus possible ces derniers en-

1 On ne peut croire que Boileau ait prétendu s'exprimer rigoureusement quand il a dit:

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, *un seul fait* accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

S'il n'avait voulu qu'*un fait* dans chaque tragédie, sa théorie, absolument inapplicable, serait en contradiction avec la pratique de tous les théâtres.

tre eux, pour les présenter dans cet ordre que l'esprit aime à y trouver, et dont il porte le type en lui-même.

Mais il y a, entre le but du poëte et celui de l'historien, une différence qui s'étend nécessairement au choix de leurs moyens respectifs. Et, pour ne parler de cette différence qu'en ce qui regarde proprement l'unité d'action, l'historien se propose de faire connaître une suite indéfinie d'événemens: le poëte dramatique veut bien aussi représenter des événemens, mais avec un degré de développement exclusivement propre à son art: il cherche à mettre en scène une partie détachée de l'histoire, un groupe d'événemens dont l'accomplissement puisse avoir lieu dans un temps à peu près déterminé. Or, pour séparer ainsi quelques faits particuliers de la chaine générale de l'histoire, et les offrir isolés, il faut qu'il soit décidé, dirigé par une raison; il faut que cette raison soit dans les faits eux-mêmes, et que l'esprit du spectateur puisse sans effort, et même avec plaisir, s'arrêter sur cette partie détachée de l'histoire qu'on lui met sous les yeux. Il faut enfin que l'action soit une; mais cette unité existe-t-elle réellement dans la nature des faits historiques? Elle n'y est pas d'une manière absolue, parce que dans le monde moral, comme dans le monde physique, toute existence touche à d'autres, se complique avec d'autres existences; mais elle y est d'une manière approximative, qui suffit à l'intention du poëte, et lui sert de point de direction dans son travail. Que fait donc le poëte? Il choisit, dans l'histoire, des événemens intéressans et dramatiques, qui soient liés si fortement l'un à l'autre, et si faiblement avec ce qui les à précédés et suivis, que l'esprit, vivement frappé du rapport qu'ils ont entre eux, se complaise à s'en former un spectacle unique, et s'applique avidement à saisir toute l'étendue, toute la profondeur de ce rapport qui les unit, a démêler aussi nettement que possible ces lois de cause et d'effet ui les gouvernent. Cette unité est encore plus marquée et plus facile à saisir, lorsqu'entre plusieurs faits liés entre eux il se trouve un événement principal, autour duquel tous les autres viennent se grouper, comme mo-

yens ou comme obstacles; un événement qui se présente quelquefois comme l'accomplissement des desseins des hommes, quelquefois, au contraire, comme un coup de la Providence qui les anéantit; comme un terme signalé ou entrevu de loin, que l'on voulait éviter, et vers lequel on se précipite par le chemin même où l'on s'était jeté pour courir au but opposé. C'est cet événement principal que l'on appelle catastrophe, et que l'on a trop souvent confondu avec l'action, qui est proprement l'ensemble et la progression de tous les faits représentés.

Ces idées sur l'unité d'action me paraissent si indépendantes de tout système particulier, si conformes à la nature de l'art dramatique, à ses principes universellement reconnus, si analogues aux principes même énoncés par vous, que j'ose présumer que vous ne les rejetterez pas. En ce cas, voyez, Monsieur, s'il est possible d'en rien conclure en faveur de la règle qui restreint l'action dramatique à la durée d'un jour et à un lieu invariablement fixé. Que l'on dise que plus une action prend d'espace et de durée, et plus elle risque de perdre ce caractère d'unité si délicat et si important sous le rapport de l'art, et l'on aura raison; mais, de ce qu'il faut à l'action des bornes de temps et de lieu, conclure que l'on peut établir d'avance ces bornes, d'une manière uniforme et précise, pour toutes les actions possibles, aller même jusqu'à les fixer, le compas et la montre à la main, voilà ce qui ne pourra jamais avoir lieu qu'en vertu d'une convention purement arbitraire. Pour tirer la règle des deux unités de l'unité d'action, il faudrait démontrer que les événemens qui arrivent dans un espace plus étendu que la scène, ou, si vous voulez, dans un espace trop vaste pour que l'œil puisse l'embrasser tout entier, et qui durent au-delà de vingt-quatre heures, ne peuvent avoir ce lien commun, cette indépendance du reste des événemens collatéraux et contemporains, qui en constituent l'unité réelle; et cela ne serait pas aisé. Aussi ceux qui ont fait la règle n'ont-ils songé à rien de tel: c'est pour l'illusion, pour la vraisemblance, qu'ils l'ont imaginée; et il y avait déjà long-temps qu'elle

était établie sur cette base quand Voltaire a cherché à lui donner un nouvel appui: car c'est lui qui a voulu, le premier, déduire l'unité de temps et de lieu de l'unité d'action, et cela par un raisonnement dont M. Guillaume Schlegel a fait voir la faiblesse et même la bizarrerie, dans son excellent cours de littérature dramatique.

J'avoue, du reste, que cette manière de considérer l'unité d'action comme existante dans chaque sujet de tragédie, semble ajouter à l'art de grandes difficultés. Il est, certes, plus commode d'imposer et d'adopter des limites arbitraires. Tout le monde y trouve son compte: c'est pour les critiques une occasion d'exercer de l'autorité; pour les poëtes, un moyen sûr d'être en règle, en même temps qu'une source d'excuses; et enfin pour le spectateur, un moyen de juger, qui, sans exiger un grand effort d'esprit, favorise cependant la douce conviction que l'on a jugé en connaissance de cause, et selon les principes de l'art. Mais l'art même, qu'y gagne-t-il sous le rapport de l'unité d'action? Comment lui sera-t-il plus facile de l'atteindre, en adoptant des mesures déterminées de lieu et de temps, qui ne sont données en aucune manière par l'idée que l'esprit se forme de cette unité? Voilà, Monsieur, les raisons qui me font croire, en thèse générale, que l'unité d'action est tout-à-fait indépendante des deux autres. Je vais à présent vous soumettre quelques réflexions sur les raisonnemens par lesquels vous avez voulu les y associer: je prendrai la liberté de transcrire vos paroles, pour éviter le risque de dénaturer vos idées.

« Pour que cette unité (d'action) existe dans le drame, « il faut, » dites-vous, « que, dès le premier acte, la posi- « tion et les desseins de chaque personnage soient dé- « terminés. » Quand même on admettrait cette nécessité, il ne s'ensuivrait pas, à mon avis, que la règle des deux unités dût être adoptée. On peut fort bien annoncer tout cela dans l'exposition de la pièce, y mettre tous les germes du développement de l'action, et donner cependant à l'action une durée fictive très-considérable, de trois mois par exemple. Ainsi, je ne conteste ici cette nouvelle règle que parce qu'elle me semble arbitraire.

Car où est la raison de sa nécessité? Certes, il faut que, pour s'intéresser à l'action, le spectateur connaisse la position de ceux qui y prennent part; mais pourquoi absolument dès le premier acte? Que l'action, en se déroulant, fasse connaître les personnages à mesure qu'ils s'y rallient naturellement, il y aura intérêt, continuité, progression, et pourquoi pas unité? Aussi cette nécessité de les annoncer tous dès le premier acte n'a-t-elle pas été reconnue ni même soupçonnée par plusieurs poëtes dramatiques, qui cependant n'auraient jamais conçu la tragédie sans l'unité d'action. Je ne vous en citerai qu'un exemple, et ce n'est pas dans un théâtre romantique que j'irai le chercher: c'est Sophocle qui me le fournit. Hémon est un personnage très-intéressé dans l'action de l'*Antigone;* il l'est même par une circonstance rare sur le théâtre grec; c'est le héros amoureux de la pièce: et cependant, non-seulement il n'est pas annoncé dès le premier acte, si acte il y a, mais c'est après deux chœurs, c'est vers la moitié de la pièce, qu'on trouve la première indication de ce personnage. Sophocle pouvait néanmoins le faire connaître dès l'exposition; il le pouvait d'une manière très-naturelle, et dans une occasion qu'un poëte moderne n'aurait sûrement pas négligée. La tragédie s'ouvre par l'invitation qu'Antigone fait à sa sœur Ismène d'aller, avec elle, ensevelir Polynice leur frère, malgré la défense de Créon. Ismène objecte les difficultés insurmontables de l'entreprise, leur commune faiblesse, la force prête à soutenir la loi injuste, et la peine qui en suivra l'infraction. Quelle heureuse occasion Sophocle n'avait-il pas là de mettre dans la bouche d'Antigone les plus beaux discours au sujet d'Hémon, son amant, son futur époux, le fils du tyran! de jeter en avant l'idée du secours que les deux sœurs auraient pu attendre de lui! Le poëte ne trouvait pas seulement, dans ce parti, un moyen commode et simple d'annoncer un personnage, mais bien d'autres avantages plus précieux encore dans un certain système de tragédie. Il nouait fortement, par là, l'intrigue dès la première scène; en signalant des obstacles, il faisait entrevoir des ressour-

ces, et tempérait, par quelques espérances, le sentiment du péril des personnages vertueux; il annonçait une lutte inévitable entre le tyran jaloux de son pouvoir et le fils chéri de ce tyran; en un mot, il excitait vivement la curiosité. Eh bien! tous ces avantages, Sophocle les a négligés; ou, pour mieux dire, il n'y avait, dans tout cela, rien, non, rien que Sophocle eût regardé comme avantageux, comme digne d'entrer dans son plan.

Vous vous souvenez, Monsieur, de la réponse qu'il fait faire par Antigone à Ismène? « Je n'invoque plus « votre secours, » dit-elle; « et si vous me l'offriez main- « tenant, je ne l'agréerais pas. Soyez ce qu'il vous plaît « d'être: moi, j'ensevelirai Polynice, et il me sera beau « de mourir pour l'avoir enseveli. Punie d'une action « sainte, je reposerai avec ce frère chéri, chérie par lui; « car nous avons plus long-temps à plaire aux morts « qu'aux habitans de la terre. » Voyez, Monsieur, comme tout souvenir d'Hémon aurait été déplacé dans une telle situation; comment, à côté d'un tel sentiment, il l'aurait dénaturé, affaibli, profané! C'est un devoir religieux qu'Antigone va remplir: une loi supérieure lui dit de braver la loi imposée par le caprice et par la force. Ismène seule, à ses yeux, a le droit de partager son péril, parce qu'elle est sous le même devoir. Qu'est-ce qu'un amant serait venu faire dans tout cela? et comment les chances d'un secours humain pouvaient-elles entrer dans les motifs d'une telle entreprise?

Ainsi donc, comme toute cette partie de l'action marche naturellement, sans l'intervention d'Hémon, comme sa présence et son souvenir même y seraient inutiles et d'un effet vulgaire, le poëte s'est bien gardé d'y avoir recours. Mais, lorsqu'Hémon commence à être intéressé à l'action, Sophocle le fait annoncer et paraître un moment après. Antigone est condamnée, l'épouse d'Hémon va périr; celui-ci est appelé par l'action même, et il se montre. Sa situation est comprise et sentie aussitôt qu'énoncée, parce qu'elle est on ne peut plus simple. Hémon vient devant son père défendre la vierge qu'il aime, et qui va mourir pour avoir fait une action commandée par

la religion et par la nature ; c'est alors et alors seulement qu'il doit être question de lui.

Faudra-t-il dire, après cela, que l'*Antigone* de Sophocle manque d'unité d'action, par la raison que la position et les desseins de tous les personnages ne sont pas établis dès le premier acte ? Dans un certain système de tragédie, qui est, à mes yeux, plutôt l'ouvrage successif et laborieux des critiques, que le résultat de la pratique des grands poëtes, on attache une très-grande importance à toutes ces préparations de personnages et d'événemens. Mais cette importance même me paraît indiquer le faible du système ; elle dérive d'une attention excessive et presque exclusive à la forme, je dirais presque aux dehors du drame. Il semblerait que le plus grand charme d'une tragédie vienne de la connaissance des moyens dont le poëte s'est servi pour la conduire à bout ; qu'on est là pour admirer la finesse de son jeu, et son adresse à se tirer des piéges qu'un art hostile a dressés sur son chemin, On le laisse faire ses conditions dans l'exposition ; mais on est, pendant tout le reste de la pièce, aux aguets pour voir s'il les tient. Qu'une situation non préparée trouve place, qu'un personnage non annoncé arrive dans le courant de la tragédie, le spectateur, façonné par les critiques, se révoltera contre le poëte ; il lui dira : Je vous comprends fort bien, cette situation n'est nullement embrouillée, nullement obscure pour moi ; mais je ne veux pas m'y intéresser, parce que j'avais le droit d'y être disposé d'une autre manière. De là encore cette admiration si petite, je dirais presque cette admiration injurieuse pour ce qu'il y a de moins important dans les ouvrages des grands poëtes. Il est pénible de voir les critiques rechercher avec un souci minutieux quelques vers jetés au commencement d'une tragédie, pour faire connaître d'avance un personnage qui jouera un grand rôle, pour annoncer un incident qui amènera la catastrophe : il est triste de les entendre s'émerveiller sur ces petits apprêts et vous commander, dans leur froide extase, d'admirer l'art, le grand art de Racine. Ah! le grand art de Racine ne tient pas à si peu de chose ; et ce n'est

pas par ces graves écoliers que sont dignement attestées les beautés supérieures de la poësie: c'est bien plutôt par les hommes qu'elles transportent hors d'eux-mêmes, qu'elles jettent dans un état de charme et d'illusion où ils oublient et la critique et la poésie elle-même, pleinement, uniquement dominés par la puissance de ses effets.

Les autres conditions que vous exigez dans une tragédie, pour que l'unité d'action s'y trouve, sont « que « les desseins des personnages se renferment toujours « dans le plan que l'auteur s'est tracé, qu'il soit rendu « compte au spectateur de tous les résultats qu'ils amènent, non-seulement dans le cours de chaque acte, mais « encore pendant chaque entr'acte, l'action devant tou- « jours marcher, même hors de ses yeux; enfin que cette « action soit rapide, dégagée d'accessoires superflus, et « conduite à un dénouement analogue à l'attente excitée « par l'exposition. »

Certes, il n'y a, dans ces conditions, rien que de juste. Mais vous prétendez encore, Monsieur, que, pour obtenir ces effets, les deux unités sont nécessaires. « Si main- « tenant, » ajoutez-vous, « de longs intervalles de temps « et de lieux séparent vos actes, et quelquefois même vos « scènes, les événemens intermédiaires relâcheront tous « les ressorts de l'action; plus ces événemens seront « nombreux et importans, plus il sera difficile de les rat- « tacher à ce qui précède et à ce qui suit; et les parties « du drame, ainsi disloquées, présenteront, au lieu d'un « seul fait, les lambeaux de la vie entière du héros. »

Veuillez avant tout observer, Monsieur, que, dans le système qui rejette les deux unités, et que, pour abréger, j'appellerai dorénavant le système historique, dans ce système, dis-je, le poëte ne s'impose nullement l'obligation de créer à plaisir de longs intervalles de temps et de lieux: il les prend dans l'action même, tels qu'ils lui sont donnés par la réalité. Que si une action historique est partout si entrecoupée, si morcelée qu'elle n'admette pas l'unité dramatique, que si les faits sont épars à de trop grandes distances, et trop faiblement liés entre eux, le poëte en conclut que cette action n'est

pas propre à devenir un sujet de tragédie, et l'abandonne.

Permettez-moi de vous dire ensuite qu'il est bien de l'essence du système historique de supposer entre les actes des intervalles de temps plus ou moins longs, mais non des intervalles remplis d'événemens nombreux et importans relativement à l'action. C'est au contraire la portion de temps et d'espace que l'on peut franchir, éliminer ou réduire, comme indifférente à l'action, et sans blesser la vérité dramatique.

On peut aussi, on doit même assez souvent rejeter dans les entr'actes quelques faits relatifs à l'action, et en donner connaissance au spectateur par les récits des personnages; mais cela n'est nullement particulier au système de tragédie que je nomme historique: c'est une condition générale du poëme dramatique, également adoptée par le système des deux unités. Dans l'un comme dans l'autre, on présente à la vue un certain nombre d'événemens, on en indique quelques autres, et l'on fait abstraction de tout ce qui, étant étranger à l'action, ne s'y trouve mêlé que par les circonstances fortuites de la contemporanéité. A cet égard, la différence entre les deux systèmes n'est que du plus au moins. Dans celui que je nomme historique, le poëte se fie pleinement à l'aptitude, à la tendance qu'a naturellement notre esprit à rapprocher des faits épars dans l'espace, dès qu'il peut apercevoir entre eux une raison qui les lie, et à traverser rapidement des temps et des lieux en quelque sorte vides pour lui, pour arriver des causes aux effets. Dans le système des deux unités, le poëte demande de même des concessions à l'imagination du spectateur, puisqu'il veut qu'elle donne à trois heures le cours fictif de vingt-quatre. Seulement il suppose qu'elle ne peut se prêter à rien de plus, et que, quelque rapport qu'il y ait entre deux faits, il lui en coûte un effort désagréable et pénible pour les concevoir à la suite l'un de l'autre, s'il y a de l'un à l'autre un intervalle de deux ou trois jours, et de plus d'une centaine de pas.

Cela posé, quel est maintenant celui des deux systèmes

qui donne au poëte le plus de facilités pour démêler, dans un sujet dramatique, les élémens de l'action, pour les disposer à la place qui leur appartient, et les développer dans les proportions qui leur conviennent? C'est assurément celui qui, ne l'astreignant à aucune condition arbitraire et prise en dehors de ce sujet même, laisse à son génie le choix raisonné de toutes les données, de tous les moyens qu'il renferme. Que si, malgré ces avantages, le poëte ne sait point discerner les points saillans de son action, ni les mettre en évidence; s'il se borne à indiquer des événemens qui auraient besoin d'être développés; si ces événemens relégués dans les entr'actest au lieu de former des anneaux qui entrent dans la chaîne de l'action, ne tendent, au contraire, qu'à isoler ceux qui sont mis sous les yeux du spectateur; si, par leur importance ou par leur multiplicité, ils n'aboutissent qu'à produire une distraction importune de ce qui se passe sur la scène; si, en un mot, l'action est disloquée, la faute en est toute au poëte. Quelque graves qu'ils soient, de tels inconvéniens ne peuvent donc jamais être une raison d'adopter la règle en discussion, puisque l'on peut éviter ces inconvéniens sans se soumettre à cette règle: car je me borne, pour le moment, à prouver qu'elle est inutile.

Vous avez trouvé, Monsieur, dans la tragédie de *Carmagnola* la preuve de ces mauvais effets, que vous avez attribués au système qui exclut les deux unités; et je n'en parle ici que pour rendre justice à votre critique, et pour ne pas laisser tomber sur ce pauvre système le fardeau des erreurs personnelles de ses partisans. « On voit, » dites-vous, « qu'il existe entre le troisième « et le quatrième acte l'intervalle d'une campagne tout « entière: comment suivre à de telles distances la marche « et les progrès de l'action? » J'accorde volontiers que c'est un véritable défaut; seulement faut-il voir à qui l'on doit l'imputer. C'est un peu au sujet, beaucoup à l'auteur; mais nullement au système.

Je passe à l'examen de la règle sous le rapport de la fixité des caractères, et je continue à citer: « Ajoutez

« à ces inconvéniens l'apparition et la disparition fré-
« quentes, dans ce système, de personnages avec lesquels
« le spectateur a à peine le temps de faire connais-
« sance. »

Il est certes, dans tout sujet, un point au-delà duquel l'apparition et la disparition des personnages devient trop fréquente, et dès lors vicieuse, en ce qu'elle fatigue l'attention et la transporte brusquement d'un objet à un autre, sans lui donner le temps de se fixer sur aucun. Mais ce point peut-il être déterminé d'avance, et par une formule également applicable à tous les sujets? Existe-t-il une limite précise au-delà de laquelle l'inconvénient commence? On peut d'abord affirmer que la règle des deux unités n'est pas cette limite; car il est impossible de prouver que ce n'est que dans une action bornée à un jour et à un petit espace que les personnages peuvent se montrer et se dessiner de manière à être compris par le spectateur et à l'intéresser. Où donc chercher cette limite absolue? il ne faut la chercher nulle part, car elle n'existe pas. C'est une singulière disposition que celle que nous avons à nous forger des règles abstraites applicables à tous les cas, pour nous dispenser de chercher dans chaque cas particulier sa raison propre, sa convenance particulière. Que le poëte choisisse toujours une action dans laquelle il n'y ait qu'un nombre de personnages proportionné à l'attention qu'il est possible de leur donner, que ces personnages restent en présence du spectateur assez long-temps pour lui montrer la part qu'ils ont à l'action, et ce qu'il y a de dramatique dans leur caractère; voilà, je crois, tout ce qu'on peut lui prescrire sur ce point. Or, quel système, encore une fois, peut mieux se prêter à ce but que le système où l'action elle-même règle tout, où elle prend les personnages quand elle les trouve, pour ainsi dire, sur sa route, et les abandonne au moment où ils n'ont plus avec elle de relation intéressante? Et que l'on n'objecte pas que ce système, en admettant beaucoup d'événemens, exige naturellement l'intervention trop rapide de trop de personnages: on répondrait qu'il n'admet

juste que les événemens dans lesquels le caractère des personnages peut se développer d'une manière attachante.

Du reste, j'observerai et peut-être conviendrez-vous que l'habitude et l'esprit systématique peuvent facilement faire paraître vicieux ce qui ne l'est pas pours de hommes autrement disposés. Des spectateurs ou des lecteurs instruits, éclairés et se croyant impartiaux, peuvent trouver que les personnages d'une action tragique disparaissent trop vite et reviennent trop souvent, par la seule raison qu'ils sont accoutumés à voir, dans des tragédies qu'ils admirent avec justice, les mêmes personnages occuper la scène jusqu'à la fin. Ils regardent ce qui les choque comme un vice réel, comme une opposition aux lois naturelles de leur intelligence; et ce ne sera néanmoins que l'opposition à un type artificiel de tragédie qu'ils ont admis et auquel ils ramènent toute tragédie possible. Car recevoir l'impression pure et franche des ouvrages de l'art, se prêter à ce qu'ils peuvent offrir de vrai et de beau indépendamment de toute théorie, est un effort difficile et bien rare pour ceux qui en ont une fois adopté une.

Si, accoutumés, comme ils le sont, à trouver dans la tragédie une action qui marche toujours sur les mêmes échasses, qui se replie, pour ainsi dire, à chaque instant, et toujours à peu près de la même manière sur elle-même, ils assistent, par hasard, à une tragédie conçue dans un système tout différent, à une tragédie où l'action se déroulera d'une manière plus conforme à la réalité, il est fort à présumer qu'ils ne seront pas dans la disposition la plus favorable pour l'examiner impartialement, pour y voir ce qui y est et n'y voir que cela. Tout leur examen ne sera qu'une comparaison pénible entre la tragédie d'un nouveau genre qu'ils ont sous les yeux, et l'idée abstraite qu'ils se sont faite de la tragédie. Dites-leur que l'habitude a une grande part à leur jugement, ils se révolteront, parce qu'ils savent que l'habitude affaiblit la liberté, et que nous sommes portés à nier tout ce qui asservit notre esprit. Ils ne manque-

ront pas de déclarer que c'est pour obéir aux lois de l'éternelle raison, à l'inspiration de la nature, qu'ils jugent comme ils jugent, qu'ils sentent comme ils sentent. Mais quoi qu'ils disent, il n'en sera pas moins vrai que toute leur critique a été fondée sur un étroit empirisme, qu'elle a été toute déduite de faits spéciaux; et c'est probablement cela même qui la fait paraitre à tant d'hommes une connaissance éminemment philosophique.

Mais, pour revenir au point précis de la discussion, si un personnage se montre lorsqu'il est nécessaire; si, dans le temps long ou court qu'il passe sur la scène, il dit des choses qui caractérisent une époque, une classe d'hommes, une passion individuelle, et qui les caractérisent dans le rapport qu'elles ont avec l'action principale à laquelle elles se rattachent; si l'on voit comment ces choses influent sur la marche des événemens; si elles entrent, pour leur part, dans l'impression totale de l'ouvrage, ce personnage ne se sera-t-il pas fait assez connaître? Qu'il disparaisse ensuite, quand l'action ne le réclame plus, quel inconvénient y a-t-il?

Mais voici, selon vous, Monsieur, un effet bien plus grave de la transgression de la règle: en outrepassant ses limites, il serait impossible de combiner la vraisemblance et l'intérêt dans le caractère des principaux personnages, avec sa fixité. « Et quant à ceux (des per-
« sonnages) sur lesquels vous fixez particulièrement l'at-
« tention du spectateur, si vous les montrez toujours
« animés du même dessein, il en résultera langueur,
« froideur, invraisemblance, souvent même inconvenance
« choquante. Comment, par exemple, offrir, sans exciter
« le dégoût, un meurtre prémédité pendant plusieurs
« années et en plusieurs pays différens? Si au contraire
« les desseins des personnages varient, l'unité d'action
« disparaît et l'intérêt s'affoiblit. »

Permettez-moi de remonter à un principe bien commun, mais toujours sûr dans l'application. La vraisemblance et l'intérêt dans les caractères dramatiques, comme dans toutes les parties de la poésie, dérivent de la vérité. Or, cette vérité est justement la base du système

historique. Le poëte qui l'a adopté ne crée par les distances pour le plaisir d'étendre son action; il les prend dans l'histoire même. Pour prouver que la persistance d'un personnage dans un même dessein sort de la vraisemblance lorsqu'elle se prolonge au-delà des limites de la règle, il faudrait prouver qu'il n'arrive jamais aux hommes d'aspirer à un but éloigné de plus de vingt-quatre heures, dans le temps, et de plus de quelques centaines de pas, dans l'espace; et, pour avoir le droit de soutenir que le degré de persistance dont il s'agit produit la langueur et la froideur, il faudrait avoir démontré que l'esprit humain est constitué de manière à se dégoûter et à se fatiguer d'être obligé de suivre les desseins d'un homme au-delà d'un seul jour et d'un seul lieu. Mais l'expérience atteste suffisamment le contraire; il n'y a pas une histoire, pas un conte peut-être qui n'excède de si étroites limites. Il y a plus; et l'on pourrait affirmer que, plus la volonté de l'homme traverse, si l'on peut le dire, de durée et d'étendue, et plus elle excite en nous de curiosité et d'intérêt; que plus les événemens qui sont le produit de sa force se prolongent et se diversifient, pourvu toutefois qu'ils ne perdent pas l'unité, et qu'ils ne se compliquent pas jusqu'à fatiguer l'attention, et plus ils ont de prise sur l'imagination. Loin de se déplaire à voir beaucoup de résultats naitre d'une seule résolution humaine, l'esprit ne trouve, dans cette vue, que de la satisfaction et du charme. La langueur et la froideur ne surviennent que dans le cas où cette résolution est mal motivée, ou n'a pas un objet important; ce qui est tout-à-fait indépendant de la durée de ses suites.

Quant au changement de desseins dans les personnages, je ne vois pas comment son effet serait d'affaiblir l'intérêt. Il fournit au contraire un moyen de l'exciter, en donnant lieu de peindre les modifications de l'âme, et la puissance des choses extérieures sur la volonté. Il favorise le développement des caractères, sans obliger à les dénaturer, parce que les desseins ne sont pas le caractère même, mais plutôt des indices, des conséquen-

ces du caractère. Je ne vois pas davantage comment le changement dont il s'agit détruirait l'unité dramatique. Cette unité ne consiste pas dans la fixité des vues et des projets des personnages tragiques; elle est dans les idées du spectateur sur l'ensemble de l'action. En voici une preuve de fait, qui me parait sans réplique: les desseins de personnages importans, souvent principaux, varient dans des tragédies auxquelles assurément vous ne refuserez pas l'unité d'action; et pour n'en chercher d'exemples que dans un seul auteur, Pyrrhus, Néron, Titus, Bajazet, Agamemnon, passent d'une résolution à la résolution opposée. Leur caractère n'en est pas, pour cela, moins constant: il y a plus; ces variations sont nécessaires pour le mettre pleinement à découvert. Celui de Néron, par exemple, se compose d'un certain goût pour la justice et pour la gloire, d'une pudeur qui est le fruit de l'éducation, de l'habitude de céder aux volontés des personnes à qui une haute réputation de vertu, ou une grande force d'âme, les droits de la nature, ou des services signalés, ont donné de l'ascendant: avec cela se combinent la haine de toute supériorité, un grand amour de l'indépendance, le goût de la domination, et la vanité même de paraître dominer. Une passion que Néron ne peut satisfaire sans commettre un crime vient mettre en collision ces élémens contraires, ces deux moitiés, pour ainsi dire, de son âme. Les mauvais penchans triomphent, le crime est résolu, il est commandé: l'admirable discours de Burrhus fait varier les projets de Néron; l'indigne Narcisse, précisément parce qu'il connait le caractère de son maitre, sait trouver, dans ses passions les plus vives et les plus basses, que Burrhus avait en quelque façon étouffées, les motifs d'une nouvelle variation, qui produit le dénouement de l'action. Il en est de même d'Agamemnon; si ses desseins étaient invariablement arrêtés, son caractère ne serait plus ce qu'il est, un mélange d'ambition et de sentimens naturels.

Que la représentation d'un meurtre prémédité pendant plusieurs années, et en plusieurs pays différens, ne soit propre qu'à exciter le dégoût, je suis fort disposé à le

croire. Mais le dégoût dérive du sujet même, indépendamment du système suivant lequel on pourrait le traiter. Je crois, par exemple, que tout le monde à peu près s'accorde à trouver l'Atrée de Crébillon un personnage révoltant, et néanmoins le poëte ne fait pas parcourir à son action le temps réel qui s'est écoulé entre le tort et la vengeance; il ne représente que la dernière journée: mais qu'importe? le temps est énoncé dans la pièce, et il n'en faut pas davantage pour motiver le dégoût de l'auditoire. L'idée de tant d'années qui n'ont pas calmé la haine, qui n'ont pas affaibli le souvenir de l'injure, qui n'ont rien changé à des projets d'une atrocité ingénieuse et romanesque, n'en est pas moins présente à la pensée du spectateur, malgré l'abstraction que fait le poëte du temps écoulé; la préméditation du crime n'en est pas moins sentie.

La détermination arrêtée et constante de tuer son semblable suppose nécessairement l'état de l'âme le plus dépravé, j'ajouterais, et le plus dégradé, le moins poétique. Si une telle détermination est en harmonie avec le caractère du personnage; si c'est un intérêt privé, une passion égoïste qui la lui ont inspirée; s'il n'a pas eu de grandes répugnances à vaincre pour se résoudre à l'assassinat, c'est le caractère même qui est misérable, dégoûtant et peut-être incapable de devenir un sujet d'imitation poétique. Si, au contraire, ce n'est pas seulement avec de profondes souffrances, mais par la séduction d'une grande pensée, d'un dessein extraordinaire, d'une illusion puissante, qu'un homme a pris cette horrible résolution; si le sentiment du devoir et la voix de l'innocence qui cherche à triompher y ont opposé des obstacles; si cet homme a combattu, pour ainsi dire, sur tous les degrés de l'abîme, c'étaient alors ces pensées, ces illusions, ces combats et la chute par laquelle ils ont fini, qu'il fallait représenter. C'est cela qui était profond, instructif et dramatique. Mais lorsque la lutte morale est terminée, lorsque la conscience est vaincue et que l'homme n'a plus à surmonter que des résistances hors de lui, il est peut-être impossible d'en faire un spectacle

intéressant: et peut-être le meurtre prémédité est-il un de ces sujets que le poëte tragique doit s'interdire.

Je dis peut-être, parce que toutes ces règles exclusives et absolues sont trop sujettes à être démenties par des expériences contraires et que l'on n'avait pu prévoir: on peut bien, sans péril, condamner *a priori* tout sujet qui n'aurait pas la vérité pour base; mais il me semble trop hardi de décider, pour tous les cas possibles, que tel ou tel genre de vérité est à jamais interdit à l'imitation poétique; car il y a dans la vérité un intérêt si puissant, qu'il peut nous attacher à la considérer malgré une douleur véritable, malgré une certaine horreur voisine du dégoût. Si donc le poëte réussit, à force d'intérêt, à faire supporter au spectateur ces sentimens pénibles, il faudra bien reconnaître qu'il a su mettre en œuvre les moyens de l'art les plus forts et les plus sûrs. Il ne restera plus qu'à juger les effets de cette puissance qu'il aura exercée sur les âmes. Or, si l'impression qu'il a produite est éminemment morale, si le dégoût qu'il a excité est le dégoût du mal; si, en associant au crime des idées révoltantes, il l'a rendu plus odieux; s'il a réveillé dans les cœurs une aversion salutaire pour les passions qui entraînent à le commettre, pourra-t-on raisonnablement lui reprocher de n'avoir pas assez ménagé la délicatesse du spectateur? Je crois qu'on a imposé trop d'égards aux poëtes pour cette susceptibilité du public; qu'on leur a trop fait un devoir d'éviter tout ce qui pouvait déplaire: il y a des douleurs qui perfectionnent l'âme; et c'est une des plus belles facultés de la poésie que celle d'arrêter, à l'aide d'un grand intérêt, l'attention sur des phénomènes moraux que l'on ne peut observer sans répugnance.

Au reste, cela est indifférent à la question des deux unités; car le système historique, se prêtant admirablement à la peinture graduée des événemens et des passions qui peuvent porter au meurtre, donne les moyens d'écarter, dans tous les sujets où le meurtre est représenté, cette longue et dégoûtante préméditation. Je ne sais si le système des deux unités présente à cet égard les mêmes facilités, et s'il ne met pas le poëte dans l'al-

ternative de supposer le meurtre prémédité, ou de l'amener d'une manière invraisemblable et forcée. On pourrait peut-être, pour la solution de ce doute, tirer quelque lumière de l'examen comparatif de deux tragédies traitées dans deux systèmes différens, et dont le sujet est foncièrement à peu près le même: ce sont l'Othello de Shakespeare et la Zaïre de Voltaire. Dans l'une et dans l'autre pièce, c'est un homme qui tue la femme qu'il aime, la croyant infidèle. Shakespeare a pris tout le temps dont il avait besoin; il l'a pris de l'histoire même qui lui a fourni son sujet. On voit, dans Othello, le soupçon conçu, combattu, chassé, revenant sur de nouveaux indices, excité et dirigé, chaque fois qu'il se manifeste, par l'art abominable d'un ami perfide; on voit ce soupçon arriver jusqu'à la certitude par des degrés aussi vraisemblables que terribles. La tâche de Voltaire était bien plus difficile. Il fallait qu'Orosmane, généreux et humain, fût assez difficile sur les preuves de son malheur pour n'être pas d'une crédulité presque comique; que, plein, le matin, de confiance et d'estime pour Zaïre, il fût poussé, le soir du même jour, à la poignarder, avec la conviction d'en être trahi. Il fallait des preuves assez fortes pour produire une telle conviction, pour changer l'amour en fureur, et porter la colère jusqu'au délire. Le poëte ne pouvant, dans un si court intervalle, rassembler les faux indices qui nourrissent lentement les soupçons de la jalousie, ne pouvant conduire par degrés l'âme d'Orosmane à ce point de passion où tout peut tenir lieu de preuve, a été obligé de faire naître l'erreur de son héros d'un fait dont l'interprétation fût suffisante pour produire la certitude de la trahison. Il a fallu, pour cela, régler la marche fortuite des événemens de manière que tout concourût à consommer l'illusion d'Orosmane, et mettre à l'écart tout ce qui aurait pu lui révéler la vérité. Il a fallu qu'on écrivît à Zaïre une lettre équivoque, que cette lettre tombât dans les mains d'Orosmane, et qu'il pût y voir que Zaïre lui préférait un autre amant. Ce moyen, que n'est ni naturel, ni instructif, ni touchant, ni même sérieux, est cependant une invention très-ingénieuse, le système donné,

parce qu'il est peut-être le seul qui pût motiver, dans Orosmane, l'horrible résolution dont le poëte avait besoin.

La force croissante d'une passion jalouse dans un caractère violent, l'adresse malheureuse de cette passion à interpréter en sa faveur, si on peut le dire, les incidens les plus naturels, les actions les plus simples, les paroles les plus innocentes, l'habileté épouvantable d'un traître à faire naître et à nourrir le soupçon dans une âme offensée, la puissance infernale qu'un scélérat de sang-froid exerce ainsi sur un naturel ardent et généreux; voilà quelques-unes des terribles leçons qui naissent de la tragédie d'Othello: mais que nous apprend l'action de Zaïre? que les incidens de la vie peuvent se combiner parfois d'une manière si étrange, qu'une expression équivoque, insérée par hasard dans une lettre qui a manqué son adresse, vienne à occasioner les plus grands crimes et les derniers malheurs? A la bonne heure: ce sera là une leçon, si l'on veut; mais une leçon qui n'aura rien de bien impérieux, rien de bien grave. La prévoyance et la morale humaines ont trop à faire aux choses habituelles et réelles pour se mettre en grand souci d'accidens si fortuits, et, pour ainsi dire, si merveilleux. Ce qu'il y a, dans Zaïre, de vrai, de touchant, de poétique, est dû au beau talent de Voltaire; ce qu'il y a dans son plan de forcé et de factice me semble devoir être attribué, en grande partie, à la contrainte de la règle des deux unités.

L'intervention de Jago, que j'ai indiquée rapidement tout à l'heure, mérite une attention plus expresse: elle est en effet, dans la tragédie d'Othello, un grand moyen et peut-être un moyen indispensable pour produire la vraisemblance. Jago est le mauvais génie de la pièce; il arrange une partie des événemens, et les empoisonne tous; il écarte ou dénature toutes les réflexions qui pouvaient amener Othello à reconnaitre l'innocence de Desdemona. Voltaire a été obligé de faire naître des accidens pour confirmer les soupçons auxquels tient la catastrophe de sa pièce: il fallait bien qu'Orosmane eût aussi un mauvais conseiller, pour l'égarer; et ce mauvais

conseiller, c'est le hasard: car, si l'on recherche la cause du meurtre auquel il se laisse emporter, elle est tout entière dans un jeu bizarre de circonstances que l'auteur n'a pas même eu la pensée de rattacher à l'idée de la fatalité, et qui n'ont point en effet le caractère au moyen duquel elles auraient été susceptibles d'y être ramenées. Dans Othello, le crime découle naturellement, et comme par son propre poids, de la source impure d'une volonté perverse; ce qui me paraît aussi poétique que moral. On voudrait exclure de la scène les scélérats subalternes, parce qu'on trouve que la bassesse dans le crime est degoûtante: soit; mais ne faudrait-il pas en exclure aussi le crime même? Cependant, puisque le crime a une si grande part dans la tragédie, je ne vois pas quel mal il y a à le représenter accompagné toujours de quelque chose de bas. Il n'arrive guère, heureusement, que les affaires où ne prennent part que de belles âmes se terminent par un meurtre; et je crois que cette indication de l'expérience est bonne à consacrer dans les compositions poétiques.

Voilà, Monsieur, les observations que j'avais à vous soumettre sur les nouveaux fondemens que vous voudriez donner à la règle des deux unités. Je n'examinerai point ici les autres objections que l'on fait au système historique: il ne serait pas juste de vous ennuyer par la discussion formelle d'opinions qui ne sont peut-être pas les vôtres. Mais, puisque j'ai déjà perdu l'espoir de faire cette lettre courte, permettez-moi d'y joindre encore quelques réflexions sur la manière dont on pose et dont on traite généralement la question des unités dans le drame. Si ces réflexions étaient fondées, elles pourraient faciliter la solution de la question elle-même.

Plusieurs d'entre ceux qui soutiennent la nécessité de la règle emploient souvent, pour qualifier les deux opinions contraires, des mots qui expriment des idées on ne peut plus graves, mais qui, au fond, n'ajoutent rien à la force de leurs argumens. Ce sont, pour eux, d'un côté, la nature, la belle nature, le goût, le bon sens, la raison, la sagesse, et, peu s'en faut, la probité; de l'autre côté,

ce sont l'extravagance, la barbarie, la monstruosité, la licence, et que sais-je encore ? Certes, si, de tous ces grands mots, les premiers peuvent s'appliquer au système des deux unités, et les autres au système contraire, le procès est jugé. Il est hors de doute que la sagesse vaut mieux que l'extravagance, et même que celle-ci ne vaut rien du tout; et quand Horace ne l'aurait pas formellement prescrit, tout le monde conviendrait de bonne grâce qu'il ne faut pas *loger les dauphins dans les bois*. Mais lorsque les adversaires de la règle soutiennent que la tragédie, telle qu'ils la conçoivent, n'est pas un *bois*, et qu'ils n'y transportent pas des *dauphins*; lorsqu'ils prétendent que c'est pour ne pas blesser la nature et la raison qu'ils récusent la règle ; lorsqu'ils veulent prouver que c'est celle-ci qui est bizarre parce qu'elle est arbitraire ; c'est là-dessus qu'il faut les attaquer, et les réfuter, si l'on peut. Au reste, on doit le savoir et en prendre son parti, ceux qui défendent des opinions établies ont l'avantage de parler au nom du grand nombre ; ils peuvent, sans témérité, employer le langage le plus affirmatif, le plus sentencieux, et c'est un avantage auquel il est rare que l'on veuille renoncer. Jugez, d'après cela, Monsieur, si je me félicite d'avoir trouvé l'occasion de justifier une opinion nouvelle devant un critique qui, au lieu de se prévaloir de la force que le consentement de la majorité et une espèce de prescription peuvent donner à la sienne, ne cherche, au contraire, qu'à l'appuyer sur le raisonnement !

Une autre méthode, à peu près aussi expéditive, aussi usitée et aussi concluante que la précédente, de prouver la nécessité de l'unité de temps et de lieu dans la tragédie, c'est de montrer que, sur certains théâtres où la règle n'est pas admise, on a donné souvent à l'action une étendue excessive; c'est de citer avec un mépris triomphant ces tragédies dans lesquelles un personnage,

« Enfant au premier acte, est barbon au dernier. »

Cela est absurde, sans doute : et ceux qui ne veulent

pas de la règle font mieux que de reconnaître simplement cela pour absurde; ils en prouvent l'absurdité par des raisons tirées de leur système. Ce qu'ils contestent, c'est la règle:

Qu'en un lieu, qu'en un jour, etc.

On peut très-aisément éviter l'excès signalé dans les vers de Boileau, sans adopter la limite posée par lui. Se fonder sur cet excès pour établir cette limite, c'est faire comme celui qui, après avoir sans peine démontré que l'anarchie est une fort mauvaise chose, voudrait en conclure qu'il n'y a rien de mieux, en fait de gouvernement, que le gouvernement de Constantinople.

Enfin, après avoir désapprouvé, à raison ou à tort, tel ou tel exemple donné par quelque poëte qui s'est affranchi de la règle, on s'en prend au système historique, sans examiner si ce qu'un poëte a fait, dans un cas donné, est ou n'est pas une conséquence de son système. Ainsi, par exemple, Shakespeare a souvent mêlé le comique aux evénemens les plus sérieux. Un critique moderne, à qui l'on ne pourrait refuser sans injustice beaucoup de sagacité et de profondeur, a prétendu justifier cette pratique de Shakespeare, et en donner de bonnes raisons. Quoique puisées dans une philosophie plus élevée que ne l'est en général celle que l'on a appliquée jusqu'ici à l'art dramatique, ces raisons ne m'ont jamais persuadé; et je pense, comme un bon et loyal partisan du classique, que le mélange de deux effets contraires détruit l'unité d'impression nécessaire pour produire l'émotion et la sympathie; ou, pour parler plus raisonnablement, il me semble que ce mélange, tel qu'il a été employé par Shakespeare, a tout-à-fait cet inconvénient. Car, qu'il soit réellement et à jamais impossible de produire une impression harmonique et agréable par le rapprochement de ces deux moyens, c'est ce que je n'ai ni le courage d'affirmer, ni la docilité de répéter. Il n'y a qu'un genre dans lequel on puisse refuser d'a-

vance tout espoir de succès durable, même au génie, et ce genre c'est le faux : mais interdire au génie d'employer des matériaux qui sont dans la nature, par la raison qu'il ne pourra pas en tirer un bon parti, c'est évidemment pousser la critique au-delà de son emploi et de ses forces. Que sait-on? Ne relit-on pas tous les jours des ouvrages dans le genre narratif, il est vrai, mais des ouvrages où ce mélange se retrouve bien souvent, et sans qu'il ait été besoin de le justifier, parce qu'il est tellement fondu dans la vérité entraînante de l'ensemble, que personne ne l'a remarqué pour en faire un sujet de censure? Et le genre dramatique lui-même n'a-t-il pas produit un ouvrage étonnant, dans lequel on trouve des impressions bien autrement diverses et nombreuses, des rapprochemens bien autrement imprévus que ceux qui tiennent à la simple combinaison du tragique et du plaisant? et cet ouvrage, n'a-t-on pas consenti à l'admirer, à la seule condition qu'on ne lui donnerait pas le nom de tragédie? condition du reste assez douce de la part des critiques, puisqu'elle n'exige que le sacrifice d'un mot, et accorde, sans s'en apercevoir, que l'auteur, en produisant un chef-d'œuvre, a de plus inventé un genre. Mais, pour rester plus strictement dans la question, le mélange du plaisant et du sérieux pourra-t-il être transporté heureusement dans le genre dramatique d'une manière stable, et dans des ouvrages qui ne soient pas une exception? C'est, encore une fois, ce que je n'ose pas savoir. Quoi qu'il en soit, c'est un point particulier à discuter, si l'on croit avoir assez de données pour le faire; mais c'est bien certainement un point dont il n'y a pas de conséquences à tirer contre le système historique que Shakespeare a suivi: car ce n'est pas la violation de la règle qui l'a entraîné à ce mélange du grave et du burlesque, du touchant et du bas; c'est qu'il avait observé ce mélange dans la réalité, et qu'il voulait rendre la forte impression qu'il en avait reçue.

Jusqu'ici je me suis efforcé de prouver que le système historique non-seulement n'est pas sujet aux inconvéniens

que vous lui attribuez, en ce qui concerne l'unité d'action et la fixité des caractères; mais qu'il offre, sous ces rapports, les moyens les plus aisés et les plus sûrs d'approcher de la perfection de l'art. Du reste, quand je n'aurais pas réussi, quand il serait bien démontré que ces inconvéniens sont réels, la condamnation du système ne s'ensuivrait pas encore. Il faudrait auparavant les comparer à ceux qui naissent de l'observance de la règle et choisir le système qui en offre le moins; car on ne saurait penser que le système des deux unités soit sans inconvéniens, et qu'une règle, qui impose à l'art qui imite des conditions qui ne sont pas dans la nature que l'on veut imiter, aplanisse d'elle-même toutes les difficultés de l'imitation.

Sans prétendre examiner à fond l'influence que les deux unités ont exercée sur la poésie dramatique, qu'il me soit permis d'examiner quelques-uns de leurs effets qui me semblent défavorables; et, pour m'éloigner le moins possible du point de vue que vous avez choisi, je noterai de préférence ceux qui me paraissent résulter du plan que vous avez proposé pour le sujet de *Carmagnola.* Vous ne verrez, je l'espère, dans le choix de ce texte, ni une intention hostile, ni une misérable représaille. Je voudrais être aussi sûr que cette lettre ne sera pas ennuyeuse, que je le suis d'avoir été déterminé à l'écrire par un sentiment d'estime pour vous, et de respect pour ce qui me paraît la vérité. Si les règles factices n'induisaient en erreur que des esprits faux et dépourvus du sens du beau, on pourrait les laisser faire et s'épargner la peine de les combattre: ce sont les mauvais effets de leur tyrannie sur les grands poëtes et sur les critiques judicieux qu'il importerait de constater, pour les prévenir; je transcris donc la partie de votre article que j'ai ici en vue:

« Supposons, maintenant, qu'un auteur asservi aux « règles eût eu ce sujet à traiter. Il eût d'abord rejeté « dans l'avant-scène, et l'élection de *Carmagnola* au « généralat vénitien, et la bataille de Maclodio, et la « déroute de la flotte, et l'affaire de Crémone. Tout cela

« est antérieur à l'action proprement dite, et un récit
« pouvait l'exposer parfaitement. La pièce eût commencé
« au moment où le comte, rappelé par le sénat, est at-
« tendu à Venise. Le premier acte eût peint les alar-
« mes de sa famille, excitées par les bruits qui circu-
« lent sur les intentions perfides du sénat. Mais bientôt
« l'arrivée du comte, et sa réception triomphale chan-
« gent les craintes en joie, et l'acte finit au moment
« où il se rend au conseil pour délibérer sur la paix.
« Ainsi la pièce était aussi avancée à la fin du premier
« acte qu'elle l'est chez M. Manzoni à la fin du qua-
« trième; et l'auteur, pour fournir sa carrière, se trouvait
« comme forcé de créer une action, un nœud, des péri-
« péties, de mettre en jeu les passions, d'exciter la ter-
« reur et la pitié. Mais quelles ressources n'avait-il pas
« pour cela? Et les révélations de Marco, et les intri-
« gues du duc de Milan, et les divisions dans le sénat,
« et les mécontentemens populaires, et le pouvoir du
« comte sur l'armée, et enfin tout le trouble et tous les
« dangers d'une république qui a confié sa défense à des
« troupes mercenaires. Ce grand tableau est à peine
« ébauché dans la pièce de M. Manzoni. Ne pouvait-on
« pas d'ailleurs faire en sorte que Carmagnola, sollicité
« par le duc de Milan, se trouvât un moment maître du
« sort de la république? La parenté de sa femme avec
« le duc, son empire sur les autres *condottieri*, et l'as-
« sistance du peuple, pouvaient amener naturellement
« cette situation. Le poëte eût ainsi mis en présence
« dans l'âme du héros les sentimens de l'homme d'hon-
« neur avec l'imagination turbulente du chef d'aventu-
« riers, et Carmagnola, abandonnant par vertu le projet
« de livrer Venise qui veut le perdre, n'en eût été que
« plus intéressant lorsqu'il succombe; tandis que ce même
« projet eût servi à motiver et à peindre la timide et
« cruelle politique du sénat. C'est ainsi que les limites
« de l'art donnent l'essor à l'imagination de l'artiste, et
« le forcent à devenir créateur. Que M. Manzoni se le
« persuade bien; franchir ces limites, ce n'est point
« agrandir l'art, c'est le ramener à son enfance. »

Voici, Monsieur, les principaux inconvéniens, qui me semblent résulter de cette manière de traiter dramatiquement les sujets historiques:

1.° On se règle, dans le choix à faire entre les événemens que l'on représente devant le spectateur, et ceux que l'on se borne à lui faire connaitre par des récits, sur une mesure arbitraire, et non sur la nature des événemens mêmes et sur leurs rapports avec l'action.

2.° On resserre, dans l'espace fixé par la règle, un plus grand nombre de faits que la vraisemblance ne le permet.

3.° On n'en omet pas moins, malgré cela, beaucoup de matériaux très-poétiques, fournis par l'histoire.

4.° Et c'est là le plus grave, on substitue des causes de pure invention aux causes qui ont réellement déterminé l'action représentée.

Et d'abord, pour ce qui regarde le premier inconvénient, il est sûr que, dans chaque partie de l'action, le poëte peut découvrir le caractère et les raisons qui la rendent propre à être mise en scène, ou qui exigent qu'elle ne soit donnée qu'en narration. Or, ces raisons tirées de la nature des événemens, et de leur rapport avec l'ensemble de l'action et avec le but de l'art dramatique, le poëte se trouve obligé de les négliger, dans une partie souvent très-importante de l'action, je veux dire en ce qui concerne les faits qui ont précédé le jour de la catastrophe, et n'ont pu se passer dans le lieu choisi pour la scène. Indépendamment de toute considération sur leur importance et sur leur intérêt poétique, ces faits doivent être relégués dans l'avant-scène, et supposés avoir eu lieu loin du spectateur. Je conçois fort bien que, lorsqu'on a adopté les deux unités, on soit disposé à regarder ces sortes de faits, dans tout sujet dramatique, comme antérieurs à l'action proprement dite; mais, Monsieur, sans incidenter sur votre opinion dans l'exemple particulier que vous citez, je me permets de vous faire observer qu'il est en général fort difficile de déterminer le point où commence une action théâtrale, et qu'il serait contraire à toute raison et à toute expé-

rience d'affirmer que toutes les actions historiques qui peuvent être, sous les autres rapports, de bons sujets de tragédie, ont eu leur véritable commencement dans les vingt-quatre heures qui ont précédé leur accomplissement. Je crois même que ce cas est très-rare, et voilà pourquoi le poëte asservi aux règles, obligé, d'un côté, de reconnaître que plusieurs de ces faits, antérieurs au jour qu'il a choisi, ne le sont cependant pas à l'action, mais en font partie, se trouve réduit à la gène des expositions, de ces expositions si souvent froides, inertes, compliquées, à l'ennui desquelles on se résigne, avec justice, comme à une condition rigoureuse du système accrédité. On est si bien convenu de la difficulté des expositions tragiques, que l'on sait gré, même aux poëtes du premier ordre, de réussir quelquefois à en faire d'intéressantes et de dramatiques. Celle de Bajazet, par exemple, passe pour un chef-d'œuvre de difficulté vaincue. Elle est fort belle, en effet; mais qu'est-ce qu'un système qui oblige d'admirer, dans un poëte tel que Racine, une exposition en action? Qu'est-ce qu'un système dans lequel il a fallu en venir à accorder au poëte tout le premier acte, pour préparer l'effet des quatre suivans, et dans lequel le spectateur n'a pas lieu de se plaindre si la partie dramatique du drame commence au second, quelquefois même au troisième acte?

Maintenant veut-on se faire une idée de tout ce qu'une telle méthode a de désavantageux pour l'art en général? Rien n'est plus facile: il n'y a, pour cela, qu'à considérer quelles beautés perdraient à être assujetties à cette règle des unités, des sujets largement et simplement conçus d'après le système contraire. Que l'on prenne les pièces historiques de Shakespeare, et de Goethe; que l'on voie ce qu'il en faudrait ôter à la représentation, ou remplacer par des récits, et que l'on décide si l'on gagnerait au change! Mais, pour appliquer ici ces réflexions à un exemple particulier, je ne saurais mieux faire que de traduire un passage d'un écrit où cette application est on ne peut plus heureusement faite. Il s'agit d'un dialogue italien sur les deux unités, par mon ami

M. Hermès Visconti, qui, dans quelques essais de critique littéraire, a déjà donné au public la preuve d'une haute capacité, et qui promet d'illustrer l'Italie par les travaux philosophiques auxquels il s'est particulièrement voué. Il suppose, dans ce dialogue, qu'un partisan des règles, qui n'a pas cependant le courage de contester au sujet de Macbeth le mérite d'être admirablement tragique, propose les moyens de l'assujettir aux deux unités.

« Il fallait, » fait-il dire à cet interlocuteur, « choisir « le moment le plus important et supposer le reste comme « déjà avenu. » Voici sa réponse. « Vous choisirez la « catastrophe, vous représenterez Macbeth tourmenté « par les remords du passé, et par la crainte de l'ave- « nir; vous exciterez le zèle des défenseurs de la cause « juste; vous mettrez en récit les crimes antécédens; « vous peindrez lady Macbeth, simulant l'assurance et « le calme, et dévoilant dans ses rèves le secret de sa « conscience. Mais, de cette manière, aurez-vous tracé « l'histoire de la passion de Macbeth et de sa femme? « aurez-vous fait voir comment un homme se résout à « commettre un grand crime? aurez-vous dépeint la fé- « rocité triste encore, bien que satisfaite, de l'ambition « qui a surmonté le sentiment de la justice? Vous aurez, « à la verité, choisi le plus beau moment, c'est-à-dire « le dernier période des remords; mais une grande par- « tie des beautés du sujet aura disparu, parce que la « beauté poétique de ce dernier période dépend beaucoup « de ce qu'il arrive après les autres; elle dépend de la « loi de continuité dans les sentimens de l'âme. Et, pour « donner la connaissance de ce qui a précédé, ne serez- « vous pas forcé de recourir aux expédiens des récits, « des monologues destinés à informer le spectateur, qui « comprend toujours, et fort bien, qu'ils ne sont desti- « nés à autre chose qu'à l'informer? Au lieu de cela, « dans la tragédie de Shakespeare, tout est en action, « et tout de la manière la plus naturelle. »

Je passe au second inconvénient, de la règle, celui de forcer le poëte à entasser trop d'événemens dans l'es-

pace qu'elle lui accorde, et de blesser par là la vraisemblance. On ne manque pas, je le sais, lorsque cela arrive, de dire que la faute en est au poëte, qui n'a pas su vaincre les difficultés de son sujet et de son art. C'était à lui, prétend-on, à disposer avec habileté les événemens dont se composait son action, dans les limites prescrites.

A merveille! cependant combien de bonnes raisons ces pauvres auteurs de tragédies n'auraient-ils pas à donner à ces capricieux faiseurs de règles! Eh quoi! pourraient-ils leur dire, vous prétendez, vous souffrez du moins que nous imitions la nature; et vous nous interdisez les moyens dont elle fait usage! La nature, pour agir, prend toujours du temps à son aise, tantôt plus, tantôt moins, suivant le besoin qu'elle en a; et vous, vous nous mesurez les heures avec presque autant d'économie et de rigueur que si vous les preniez sur la durée de vos plaisirs. La nature ne s'est pas astreinte à produire une action intéressante dans un espace que les yeux d'un témoin puissent embrasser commodément; et vous, vous exigez que le champ d'une action théâtrale ne dépasse pas la portée des regards d'un spectateur immobile. Encore si vous borniez pour nous l'idée et le choix des sujets tragiques à ceux où se rencontre réellement l'unité de temps et de lieu, ce serait certes une législation étrange et bien rigoureuse; elle serait du moins conséquente. Mais non: vous reconnaissez pour intéressans des sujets où cette unité est impossible; et nous voilà dès lors dans un singulier embarras. Ou permettez-nous de ne pas appliquer à ces derniers sujets les deux règles prescrites; ou proclamez que ce n'est pas une invraisemblance, une témérité gratuite de l'art, de forcer la succession réelle et graduée des événemens; de mutiler, pour les accommoder à la capacité d'un théâtre et à la durée d'un jour, des faits que la nature n'a pu produire que lentement et qu'en plusieurs lieux.

Et ces plaintes contre les difficultés imposées à l'art par les règles, cette déclaration formelle de l'impuissance de les appliquer à beaucoup de sujets d'ailleurs très-

beaux, ce ne sont pas des poëtes vulgaires qui les ont faites; ce ne sont pas de ces hommes pour lesquels tout est obstacle, parce qu'ils ne savent point se créer de ressources: c'est à Corneille, au grand Corneille lui-même qu'elles échappent. Écoutons comment il s'exprime là-dessus, après cinquante ans d'expérience du théâtre: « Il est si malaisé, » dit-il, « qu'il se rencontre dans « l'histoire, ni dans l'imagination des hommes, quantité « de ces événemens illustres et dignes de la tragédie, « dont les délibérations et leurs effets puissent arriver « en un même lieu et en un même jour, sans faire un « peu de violence à l'ordre commun des choses.... »

Qui ne s'attendrait ici que Corneille va donner pour conséquence du fait reconnu par lui, qu'il ne faut pas qu'un poëte tragique s'astreigne à la règle d'un lieu et d'un jour, puisque cette règle met en opposition le but et les moyens de la tragédie? Mais l'on poursuit, et l'on voit jusqu'où va la tyrannie des opinions arbitraires sur les esprits les plus élevés: « Je ne puis croire, » ajoute Corneille, « cette sorte de violence tout-à-fait condamna-« ble, pourvu qu'elle n'aille pas jusqu'à l'impossible: il « est de beaux sujets où on ne la peut éviter; et un « auteur scrupuleux se priverait d'une belle occasion de « gloire, et le public de beaucoup de satisfaction, s'il « n'osait s'enhardir à les mettre sur le théâtre, de peur « de se voir forcé à les faire aller plus vite que la vrai-« semblance ne le permet. »

Ainsi c'est la vraisemblance qu'il s'agit de sacrifier à des règles que l'on prétend n'être faites que pour la vraisemblance!

Cette conséquence est si contraire au génie, au grand sens de Corneille, et aux idées que tant de méditations et une si longue pratique lui avaient données sur ce qu'il y a de fondamental dans l'art dramatique, que l'on ne peut guère expliquer ce passage, à moins de se retracer les circonstances où ce grand homme se trouvait en l'écrivant. Gourmandé, régenté long-temps par des critiques qui avaient apparemment ce qu'il fallait pour être les maîtres de Pierre Corneille, il voulait apaiser

ces critiques, leur faire voir qu'il entrait dans leurs idées, qu'il comprenait et pouvait suivre leurs théories. Ici, il croyait se trouver entre deux écueils, entre l'invraisemblance et la violation des règles. Les critiques n'étaient pas bien rigoureux sur l'article de la vraisemblance; ils ne l'avaient pas inventée: mais les règles! oh les règles! c'était leur bien, et l'unique bien de plusieurs d'entre eux; ils les avaient importées fraîchement je ne sais d'où, et venaient de les imposer au théâtre français. Le pauvre Corneille aurait-il pu mourir en paix s'il n'en eût reconnu l'autorité?

Le talent n'est jamais complétement sûr de lui même; il désire toujours un témoignage extérieur qui lui confirme ce qu'il soupçonne de ses forces. Et comment, en effet, pourrait-il s'en rapporter à sa propre décision, quand il s'agit de savoir s'il est pur et vrai, ou s'il n'est qu'apparent et affecté? Le dédain le trouble donc toujours; et en le méconnaissant, on est presque sûr de le réduire à douter de lui-même. Il ne demande qu'à être compris, qu'à être jugé; toutefois il voudrait l'être non-seulement par la bonne foi, mais par des lumières certaines. Il se laisse presque toujours entraîner au désir de la gloire; toutefois il n'en veut qu'à condition de voir ceux qui la dispensent bien convaincus qu'il la mérite. Il accepte toujours les censures, mais il exige qu'elles lui apprennent quelque chose; et de plus il a besoin d'être persuadé qu'elles ne sont pas le fruit de la passion.

Maintenant, pour revenir à Corneille, ce grand poëte avait dû trop voir que ce qui s'opposait le plus au calme et à l'impartialité nécessaires pour le juger, c'étaient ces critiques qui le jugeaient toujours. Il y avait un moyen de les adoucir un peu; mais il n'y en avait qu'un; c'était de céder sur les points auxquels ils tenaient le plus, en transigeant sur le reste; et ce fut précisément ce qu'il fit. A moins de cela, les critiques auraient crié bien plus fort, auraient brouillé bien davantage les idées du public sur les admirables productions du génie de Corneille; car rien n'était si facile. Si le public s'en laissait charmer, il n'y avait qu'à lui dire plus durement

encore que de coutume qu'il n'y entendait rien; il n'y avait qu'à y découvrir encore plus de défauts: et pour cela, il suffisait d'inventer un principe, deux principes, vingt principes, et de prouver ensuite qu'ils etaient violés dans les tragédies de Corneille. Qu'en avait-il coûté à Scudéri pour démontrer que le Cid était une fort mauvaise pièce? Rien, c'est-à-dire rien de plus que de faire, en grands termes, l'énumération de beaucoup de choses qui, selon lui, étaient indispensables dans une tragédie pour qu'elle fût bonne, et de constater que ces choses-là n'étaient pas dans le Cid. La grande science de Scudéri consistait à ne pas comprendre Corneille; et son grand travail, à empêcher qu'il ne fût compris des autres. Corneille aima donc mieux renoncer à quelques conséquences qui découlaient naturellement des principes établis, que de donner à ceux qui s'étaient faits ses juges plus de moyens de le chicaner, en réduisant toute la discussion sur ses ouvrages à l'examen de la forme, pour distraire l'attention du public de ce qu'ils avaient au fond d'original et de sublime.

Mais pour saisir encore mieux les véritables idées de Corneille sur la règle des deux unités, il n'y a qu'à lire la suite du passage dont j'ai transcrit le commencement. Ici, Corneille annulle tout-à-fait cette règle à laquelle il a rendu plus haut un hommage forcé. « Je donne-« rais, » poursuit-il, « en ce cas (au poëte), un conseil « que peut-être il trouverait salutaire; c'est de ne mar-« quer aucun temps préfix, dans son poëme, ni aucun « lieu particulier où il pose les acteurs. L'imagination « de l'auditeur aurait plus de liberté de se laisser aller « au courant de l'action, si elle n'était point fixée par « ces marques; et il pourrait ne s'apercevoir pas de cette « précipitation, si elles ne l'en faisaient souvenir et n'y « appliquaient son esprit malgré lui. Je me suis toujours « repenti d'avoir fait dire au roi, dans le Cid, qu'il voulait « que Rodrigue se délassât une heure ou deux après la « défaite des Maures, avant que de combattre Don Sanche: « je l'avais fait pour montrer que la pièce était dans les « vingt-quatre heures, et cela n'a servi qu'à avertir les

« spectateurs de la contrainte avec laquelle je l'y avais « réduite. Si j'avais fait résoudre ce combat sans en dé- « signer l'heure, peut-être n'y aurait-on pas pris garde. »

Ainsi, Corneille demande que le temps et le lieu ne soient point marqués, pour que l'auditeur ne s'aperçoive pas que l'action dépasse les vingt-quatre heures, et qu'elle change de place. Au fait, c'est demander l'abolition de la règle, parce qu'elle consiste essentiellement à restreindre l'action dans ses limites d'une manière qui soit sensible pour le spectateur. Et la règle, en effet, au lieu de lui faciliter la marche de l'action dans le Cid, n'avait servi qu'à faire ressortir ce qu'il y avait de forcé. « Si j'avais fait résoudre ce combat, » dit-il, « sans en « désigner l'heure, peut-être n'y aurait-on pas pris garde. » Qui n'y aurait pas pris garde? le public? Non certes. Mais les critiques? Oh! ceux-là ne seraient pas restés en défaut: ils auraient infailliblement découvert l'équivoque, et fait inexorablement leur devoir, qui était d'en avertir le public. A quoi pensait donc le bon Corneille? croyait-il les sentinelles du bon goût capables de s'endormir? Chimère! Lorsque le public, entraîné par des beautés grandes et neuves, par le charme combiné de l'idéal et du vrai, se laisse aller aux impressions qu'un grand poëte sait produire, les critiques sont toujours là pour l'empêcher de s'égarer avec lui, pour gourmander son illusion, et ramener son attention un moment surprise et absorbée par les choses mêmes, à ce qui doit passer avant tout, à l'autorité des formes et des règles.

Y aurait-il de la témérité à plaindre Corneille d'avoir vu la vérité et de n'avoir pas osé s'y tenir? Ce n'était pas un génie de la justesse et de la force du sien qui pouvait méconnaître que le public, abandonné à lui-même, ne voit jamais, dans une action dramatique, que l'action elle-même; que l'imagination du spectateur non prévenu se prête sans effort au temps fictif que le poëte a besoin de supposer dans sa pièce, ou que, pour mieux dire, il n'y pense pas. Mais le grand Corneille n'a pas eu le courage de dire que, puisque telle est la disposition na-

turelle du spectateur, telle l'art doit la prendre, sans chercher ailleurs que dans l'essence et l'étendue même du sujet qu'il veut mettre en drame, les conditions de temps et de lieu qui en sont inséparables.

Voilà donc ce que gagnent les arts et la philosophie des arts à recevoir des règles arbitraires: de forcer les plus grands hommes à imaginer des subterfuges pour éviter des inconvéniens, à trouver des argumens subtils pour échapper à la chose en adoptant le mot!

Mais si, en choisissant pour sujet d'une action dramatique ces événemens illustres et dignes de la tragédie, dont parle Corneille, on veut éviter la faute de les entasser d'une manière invraisemblable, l'on tombe nécessairement dans une autre; il faut alors abandonner une partie de ces événemens, et quelquefois la plus intéressante; il faut renoncer à donner à ceux que l'on conserve un développement naturel: en d'autres termes, il faut rendre la tragédie moins poétique que l'histoire.

Le moyen le plus court de se convaincre qu'il en est vraiment ainsi, c'est d'examiner quelqu'une des tragédies conçues dans le système historique, une tragédie dont l'action soit une, grande, intéressante; et de voir si l'on pourrait lui conserver ce qu'elle a de plus dramatique, en la pressant dans le cadre des unités. Considérons, par exemple, le Richard II de Shakespeare, qui n'est cependant pas la plus belle de ses pièces tirées de l'histoire d'Angleterre.

L'action de cette tragédie est le renversement de Richard du trône d'Angleterre et l'élévation de Bolingbroke à sa place. La pièce commence au moment où les desseins de ces deux personnages se trouvent dans une opposition ouverte, où le roi, ayant conçu une véritable inquiétude des projets ambitieux de son cousin, se jette, pour les déjouer, dans des mesures qui finissent par en amener l'exécution. Il bannit Bolingbroke: le duc de Lancastre, père de celui-ci, étant mort, le roi s'empare de ses biens, et part pour l'Irlande. Bolingbroke enfreint son ban, et revient en Angleterre, sous le prétexte de réclamer l'héritage qui lui a été ravi par un acte illé-

gal. Ses partisans accourent en foule autour de lui: à mesure que le nombre en augmente, il change de langage, passe par degrés des réclamations aux menaces; et bientôt le sujet venu pour demander justice est un rebelle puissant qui impose des lois. L'oncle et le lieutenant du roi, le duc d'Yorck, qui va à la rencontre de Bolingbroke pour le combattre, finit par traiter avec lui. Le caractère de ce personnage se déploie avec l'action où il est engagé: le duc parle successivement, d'abord au sujet révolté, puis au chef d'un parti nombreux, enfin au nouveau roi; et cette progression est si naturelle, si exactement parallèle aux événemens, que le spectateur n'est pas étonné de trouver, à la fin de la pièce, un bon serviteur de Henri IV dans le même personnage qui a appris avec la plus grande indignation le débarquement de Bolingbroke. Les premiers succès de celui-ci étant connus, c'est naturellement sur Richard que se portent l'intérêt et la curiosité. On est pressé de voir l'effet d'un si grand coup sur l'âme de ce roi irascible et superbe. Ainsi, Richard est appelé sur la scène par l'attente du spectateur en même temps que par le cours de l'action.

Il a été averti de la désobéissance de Bolingbroke et de sa tentative: il quitte précipitamment l'Irlande et débarque en Angleterre dans le moment où son adversaire occupe le comté de Glocester; mais certes, le roi ne devait pas marcher droit à l'audacieux agresseur sans s'être bien mis en mesure de lui résister. Ici la vraisemblance se refusait, aussi expressément que l'histoire même, à l'unité de lieu, et Shakespeare n'a pas suivi plus exactement celle-ci que la première. Il nous montre Richard dans le pays de Galles: il aurait pu disposer sans peine son sujet de manière à produire les deux rivaux successivement sur le même terrain; mais que de choses n'eût-il pas dû sacrifier pour cela? et qu'y aurait gagné sa tragédie? Unité d'action? nullement; car où trouverait-on une tragédie où l'action soit plus strictement une que dans celle-là? Richard délibère, avec les amis qui lui restent, sur ce qu'il doit faire, et c'est ici

que le caractère de ce roi commence à prendre un développement si naturel et si inattendu. Le spectateur avait déjà fait connaissance avec cet étonnant personnage, et se flattait de l'avoir pénétré; mais il y avait en lui quelque chose de secret et de profond qui n'avait point paru dans la prospérité, et que l'infortune seule pouvait faire éclater. Le fond du caractère est le même; c'est toujours l'orgueil, c'est toujours la plus haute idée de sa dignité: mais ce même orgueil qui, lorsqu'il était accompagné de puissance, se manifestait par la légèreté, par l'impatience de tout obstacle, par une irréflexion qui ne lui permettait pas même de soupçonner que tout pouvoir humain a ses juges et ses bornes; cet orgueil, une fois privé de force, est devenu grave et sérieux, solennel et mesuré. Cè qui soutient Richard, c'est une conscience inaltérable de sa grandeur, c'est la certitude que nul événement humain n'a pu la détruire, puisque rien ne peut faire qu'il ne soit né et qu'il n'ait été roi. Les jouissances du pouvoir lui ont échappé; mais l'idée de sa vocation au rang suprême lui reste: dans ce qu'il est, il persiste à honorer ce qu'il fut; et ce respect obstiné pour un titre que personne ne lui reconnait plus ôte au sentiment de son infortune tout ce qui pourrait l'humilier ou l'abattre. Les idées, les émotions par lesquelles cette révolution du caractère de Richard se manifeste dans la tragédie de Shakespeare sont d'une grande originalité, de la poésie la plus relevée, et même très touchantes.

Mais ce tableau historique de l'âme de Richard et des événemens qui la modifient embrasse nécessairement plus de vingt heures, et il en est de même de la progression des autres faits, des autres passions et des autres caractères qui se développent dans le reste de l'action. Le choc des deux partis, l'ardeur et l'activité croissante des ennemis du roi, les tergiversations de ceux qui attendent la victoire pour savoir positivement quelle est la cause à laquelle les honnètes gens doivent s'attacher; la fidélité courageuse d'un seul homme, fidélité que le poëte a décrite telle que l'histoire l'a consacrée, avec toutes les

idées vraies et fausses qui déterminaient cet homme à rendre hommage au malheur en dépit de la force: tout cela est admirablement peint dans cette tragédie. Quelques inconvenances, que l'on en pourrait ôter sans en altérer l'ordonnance, sauraient ne faire illusion sur la grandeur et la beauté de l'ensemble.

J'ai presque honte de donner une esquisse si décharnée d'un si majestueux tableau; mais je me flatte d'en avoir dit assez pour faire voir du moins que ce qu'il y a de caractéristique dans ce sujet exige plus de latitude que n'en accorde la règle des deux unités. Supposons maintenant que Shakespeare, après avoir composé son Richard II, l'eût communiqué à un critique persuadé de la nécessité de cette règle. Celui-ci lui aurait probablement dit: Il y a dans votre pièce de fort belles situations et surtout d'admirables sentimens; mais la vraisemblance y est déplorablement choquée. Vous transportez votre public de Londres à Cowentry, du comté de Glocester dans le pays de Galles, du parlement au château de Flint; il est impossible au spectateur de se faire l'illusion nécessaire pour vous suivre. Il y a contradiction entre les situations diverses où vous voulez le placer et la situation réelle où il se trouve. Il est trop sûr de n'avoir pas changé de place, pour pouvoir imaginer qu'il a fait tous ces voyages que vous exigez de lui.

Je ne sais, mais il me semble que Shakespeare aurait été bien étonné de telles objections. Eh grand Dieu! aurait-il pu répondre, que parlez-vous de déplacemens et de voyages? Il n'en est point question ici; je n'y ai jamais songé, ni mes spectateurs non plus. Je mets sous les yeux de ceux-ci une action qui se déploie par degrés, qui se compose d'événemens qui naissent successivement les uns des autres, et se passent en différens lieux; c'est l'esprit de l'auditeur qui les suit, il n'a que faire de voyager ni de se figurer qu'il voyage. Pensez-vous qu'il soit venu au théâtre pour voir des événemens réels? et me suis-je jamais mis dans la tête de lui faire une pareille illusion? de lui faire croire que ce qu'il sait être déjà arrivé il y a quelques centaines d'années arrive

aujourd'hui de nouveau? que ces acteurs sont des hommes réellement occupés des passions et des affaires dont ils parlent, et dont ils parlent en vers?

Mais, j'ai trop oublié, Monsieur, que ce n'est pas sur l'objection tirée de la vraisemblance que vous fondez le maintien des règles, mais bien sur l'impossibilité de conserver sans elles l'unité d'action et la fixité des caractères. Voyons donc si cette objection peut s'appliquer à la tragédie de Richard II. Eh! comment s'y prendrait-on, je vous le demande avec curiosité, pour prouver que l'action n'y est pas une, que les caractères n'y sont pas constans, et cela parce que le poëte est resté dans les lieux et dans les temps donnés par l'histoire, au lieu de se renfermer dans l'espace et dans la durée que les critiques ont mesurés de leur chef à toutes les tragédies? Qu'aurait encore répondu Shakespeare à un critique qui serait venu lui opposer cette loi des vingt-quatre heures? Vingt-quatre heures! aurait-il dit: mais pourquoi? La lecture de la chronique de Holingshed a fourni à mon esprit l'idée d'une action simple et grande, une et variée, pleine d'intérêt et de leçons; et cette action, j'aurais été la défigurer, la tronquer de pur caprice! L'impression qu'un chroniqueur a produite en moi, je n'aurais pas cherché à la rendre, à ma manière, à des spectateurs qui ne demandaient pas mieux! j'aurais été moins poëte que lui! Je vois un événement dont chaque incident tient à tous les autres et sert à les motiver; je vois des caractères fixes se développer en un certain temps et en certains lieux; et pour donner l'idée de cet événement, pour peindre ces caractères, il faudra absolument que je mutile l'un et les autres au point où la durée de vingt-quatre heures et l'enceinte d'un palais suffiraient à leur développement?

Il y aurait, Monsieur, je l'avoue, dans votre système, une autre réplique à faire à Shakespeare: on pourrait lui dire que cette attention qu'il a eue à reproduire les faits dans leur ordre naturel et avec leurs circonstances principales les plus avérées l'assimile plutôt à un historien qu'à un poëte. On pourrait ajouter que c'est la règle des deux unités qui l'aurait rendu poëte, en le for-

çant à créer une action, un nœud, des péripéties; car « c'est ainsi, » dites-vous, « que les limites de l'art donnent l'essor à l'imagination de l'artiste, et le forcent « à devenir créateur. » C'est bien là, j'en conviens, la véritable conséquence de cette règle; et la plus légère connaissance dés théâtres qui l'ont admise prouve de reste qu'elle n'a pas manqué son effet. C'est un grand avantage, selon vous: j'ose n'être pas de cet avis, et regarder au contraire l'effet dont il s'agit comme le plus grave inconvénient de la règle dont il résulte; oui, cette nécessité de créer, imposée arbitrairement à l'art, l'écarte de la vérité, et le détériore à la fois dans ses résultats et dans ses moyens.

Je ne sais si je vais dire quelque chose de contraire aux idées reçues; mai je crois ne dire qu'une vérité très-simple, en avançant que l'essence de la poésie ne consiste pas à inventer des faits: cette invention est ce qu'il y a de plus facile et de plus vulgaire dans le travail de l'esprit, ce qui exige le moins de réflexion, et même le moins d'imagination. Aussi n'y a-t-il rien de plus multiplié que les créations de ce genre; tandis que tous les grands monumens de la poésie ont pour base des événemens donnés par l'histoire, ou, ce qui revient ici au même, par ce qui a été regardé une fois comme l'histoire.

Quant aux poëtes dramatiques en particulier, les plus grands de chaque pays ont évité, avec d'autant plus de soin qu'ils ont eu plus de génie, de mettre en drame des faits de leur création; et à chaque occasion qui s'est présentée de leur dire qu'ils avaient substitué, sur des points essentiels, l'invention à l'histoire, loin d'accepter ce jugement comme un éloge, ils l'ont repoussé comme une censure. Si je ne savais combien il y a de témérité dans les assertions historiques trop générales, j'oserais affirmer qu'il n'y a pas, dans tout ce qui nous reste du théâtre tragique des Grecs, ni même dans toute leur poésie, un seul exemple de ce genre de création, qui consiste à substituer aux principales causes connues d'une grande action, des causes inventées à plaisir. Les poëtes grecs prenaient leurs sujets, avec toutes leurs

circonstances importantes, dans les traditions nationales. Ils n'inventaient pas les événemens ; ils les acceptaient tels que les contemporains les avaient transmis : ils admettaient, ils respectaient l'histoire telle que les individus, les peuples et le temps l'avaient faite.

Et, parmi les modernes, voyez, Monsieur, comme Racine cherche, dans toutes ses préfaces, à prouver qu'il a été fidèle à l'histoire ; comme, jusque dans les sujets fabuleux, il songe toujours à s'appuyer sur des autorités. Ne trouvant pas convenable de terminer par le sacrifice d'Iphigénie la tragédie qui en porte le nom, et n'osant faire de son chef une chose contraire à la tradition la plus accréditée là-dessus, il se félicite d'avoir trouvé, dans Pausanias, le personnage d'Ériphile, qui lui fournit un autre dénouement: « l'heureux personnage « d'Ériphile, sans lequel, » dit-il, « je n'aurais jamais « osé entreprendre cette tragédie. » Eh quoi! ce personnage dont Racine avait un si grand besoin, n'aurait-il donc pu l'inventer, ou quelque chose d'équivalent? Ce genre d'invention, libéralement départi par la nature à deux ou trois cents auteurs tragiques, Racine ne l'aurait pas eu ? Voyez si ces auteurs sont jamais embarrassés à dénouer leurs pièces lorsqu'il ne s'agit pour cela que d'inventer un personnage ou un prodige! Non, non, Racine n'était pas dépourvu d'une faculté si commune chez les poëtes: mais Racine, doué d'un sentiment exquis de la vérité et des convenances, savait que, dans les sujets historiques, un fait qui n'a pas existé et que l'on voudrait donner comme cause ou comme résultat d'autres faits réels et connus, n'a pas non plus de vérité poétique. Dans les sujets fabuleux même, il sentait que ce qui a fait partie d'une tradition, ce qui a été cru par tout un peuple, a toujours un genre et un degré d'importance que ne peut obtenir la fiction isolée et arbitraire de l'homme qui se renferme dans son cabinet pour y forger des bouts d'histoire, selon son besoin et son goût. Mais, dira-t-on peut-être, si l'on enlève au poëte ce qui le distingue de l'historien, le droit d'inventer les faits, que lui reste-t-il? Ce qui lui reste ? la poésie; oui,

la poésie. Car enfin que nous donne l'histoire? des événemens qui ne sont, pour ainsi dire, connus que par leurs dehors; ce que les hommes ont exécuté: mais ce qu'ils ont pensé, les sentimens qui ont accompagné leurs délibérations et leurs projets, leurs succès et leurs infortunes; les discours par lesquels ils ont fait ou essayé de faire prévaloir leurs passions et leurs volontés sur d'autres passions et sur d'autres volontés, par lesquels ils ont exprimé leur colère, épanché leur tristesse, par lesquels, en un mot, ils ont révélé leur individualité: tout cela, à peu de chose près, est passé sous silence par l'histoire; et tout cela est le domaine de la poésie. Eh! qu'il serait vain de craindre qu'elle y manque jamais d'occasions de créer, dans le sens le plus sérieux et peut-être le seul sérieux de ce mot! Tout secret de l'âme humaine se dévoile, tout ce qui fait les grands événemens, tout ce qui caractérise les grandes destinées, se découvre aux imaginations douées d'une force de sympathie suffisante. Tout ce que la volonté humaine a de fort ou de mystérieux, le malheur de religieux et de profond, le poëte peut le deviner; ou, pour mieux dire, l'apercevoir, le saisir et le rendre. Lorsque l'on montra à César la tête de Pompée, César pleura sur son illustre ennemi, et fit voir beaucoup d'indignation contre les lâches auteurs de sa mort. Voilà ce que nous savons par l'histoire. Maintenant, lorsque Corneille fait prononcer par Philippe ces paroles qu'il met dans la bouche de César,

> Restes d'un demi-dieu dont à peine je puis
> Égaler le grand nom, tout vainqueur que j'en suis,
> De ces traîtres, dit-il, voyez punir les crimes.

Corneille n'invente pas un fait, il n'invente pas même un sentiment; ces vers sont cependant une création, et une belle création poétique. Ce que Corneille a trouvé, c'est une expression par laquelle un homme tel que César a pu convenablement manifester son caractère, dans la circonstance donnée. Le poëte a traduit, en quelque sorte, en sa langue, les larmes du guerrier victorieux sur le

sort tragique du héros vaincu. Ce mélange de magnanimité et d'hypocrisie, de générosité et de politique, cette dissimulation de toute joie dans un excès de fortune, cette émotion de pitié qui vient d'un certain retour sur lui-même et de sa réflexion sur la fin si misérable d'un homme naguère si puissant; tous ces sentimens, dont l'histoire ne donne que le résultat abstrait, Corneille les a mis en paroles, et dans des paroles que César aurait pu prononcer.

Il est cependant certain que, si l'on interdisait au poëte toute faculté d'inventer des événemens, on se priverait d'un très grand nombre de sujets de tragédie. Cette faculté lui doit donc être accordée, ou, pour mieux dire, elle est donnée par les principes de l'art: mais quelle en est la limite? à partir de quel point l'invention commence-t-elle à devenir vicieuse?

Les critiques ont admis généralement les deux principes: qu'il ne faut point falsifier l'histoire, et que l'on peut, que l'on doit même souvent y ajouter des circonstances qui ne s'y trouvent point, pour rendre l'action dramatique. Ils ont ensuite cherché une règle qui pût concilier ces deux principes, et sont à peu près convenus d'admettre celle-ci: que les incidens inventés ne doivent pas contredire les faits les plus connus et les plus importans de l'action représentée. La raison qu'ils en ont donnée est que le spectateur ne peut pas ajouter foi à ce qui est contraire à une vérité qu'il connaît. Je crois la règle bonne, parce qu'elle est fondée sur la nature, et assez vague pour ne pas devenir une gêne gratuite dans la pratique; j'en crois même la raison fort juste: mais il me semble qu'il y a à cette règle une autre raison plus importante, plus inhérente à l'essence de l'art, et qui peut donner une direction plus sûre et plus forte pour l'appliquer avec succès; cette raison est que les causes historiques d'une action sont essentiellement les plus dramatiques et les plus intéressantes. Les faits, par cela même qu'ils sont conformes à la vérité pour ainsi dire matérielle, ont au plus haut degré le caractère de vérité poétique que l'on cherche dans la tragédie:

car quel est l'attrait intellectuel pour cette sorte de composition? Celui que l'on trouve à connaître l'homme, à découvrir ce qu'il y a dans sa nature de réel et d'intime, à voir l'effet des phénomènes extérieurs sur son âme, le fond des pensées par lesquelles il se détermine à agir; à voir, dans un autre homme, des sentimens qui puissent exciter en nous une véritable sympathie. Quand on raconte une histoire à un enfant, il ne manque jamais de faire cette question: Cela est-il vrai? Et ce n'est pas là un goût particulier de l'enfance; le besoin de la vérité est l'unique chose qui puisse nous faire donner de l'importance à tout ce que nous apprenons. Or, le vrai dramatique, où peut-il mieux se rencontrer que dans ce que les hommes ont réellement fait? Un poëte trouve dans l'histoire un caractère imposant qui l'arrête, qui semble lui dire, Observe-moi, je t'apprendrai quelque chose sur la nature humaine; le poëte accepte l'invitation; il veut tracer ce caractère, le développer: où trouvera-t-il des actes extérieurs plus conformes à la véritable idée de l'homme qu'il se propose de peindre que ceux que cet homme a effectivement exécutés? Il a eu un but; il y est parvenu, où il a échoué: où le poëte trouvera-t-il une révélation plus sûre de ce but et des sentimens qui portaient son personnage à le poursuivre que dans les moyens choisis par celui-ci même? Poussons la proposition un peu plus loin pour la compléter. Notre poëte rencontre de même dans l'histoire une action qu'il se plait à considérer, au fond de laquelle il voudrait pénétrer; elle est si intéressante qu'il désire la connaître dans toutes ses parties et en donner l'idée la plus vraie, la plus entière et la plus vive. Pour y parvenir, où cherchera-t-il les causes qui l'ont provoquée, qui en ont décidé l'accomplissement, si ce n'est dans les faits mêmes qui ont été ces causes?

C'est peut-être faute d'avoir observé ce rapport entre la vérité matérielle des faits et leur vérité poétique que les critiques ont apporté à la règle dont j'ai parlé une exception qui ne me semble pas raisonnable. Ils ont dit que lorsque les principales circonstances d'une histoire

n'étaient pas très-connues, on pouvait les altérer, ou leur en substituer d'autres de pure invention: mais, ou je me trompe fort, ou cela ne s'appelle pas faciliter au poëte la disposition de son sujet; c'est bien plutôt lui ôter les moyens les plus sûrs d'en tirer parti. Qu'importe que ces événemens soient ou non connus du spectateur? Si le poëte les a trouvés, c'est un fil qui lui est donné pour arriver au vrai; pourquoi l'abandonnerait-il? Il tient quelque chose de réel, pourquoi le rejeter? pourquoi renoncer volontairement aux grandes leçons de l'histoire? A quoi bon créer une action, un nœud, des péripéties, pour motiver un résultat dont les motifs sont des faits? Voudrait-on par hasard faire voir comment s'y prendrait la nature humaine pour agir si elle avait adopté la règle des deux unités? On croit sans doute faire autre chose; mais, sérieusement, fait-on autre chose que cela dans toutes ces créations où la vérité est altérée à si grands frais et avec des effets si mesquins?

Ainsi donc, trouver dans une série de faits ce qui les constitue proprement une action, saisir les caractères des acteurs, donner à cette action et à ces caractères un développement harmonique, compléter l'histoire, en restituer, pour ainsi dire, la partie perdue, imaginer même des faits là où l'histoire ne donne que des indications, inventer au besoin des personnages pour représenter les mœurs connues d'une époque donnée, prendre enfin tout ce qui existe et ajouter ce qui manque, mais de manière que l'invention s'accorde avec la réalité, ne soit qu'un moyen de plus de la faire ressortir, voilà ce que l'on peut raisonnablement dire créer; mais substituer des faits imaginaires à des faits constatés, conserver des résultats historiques et en rejeter les causes parce qu'elles ne cadrent pas avec une poétique convenue, en supposer d'autres par la raison qu'elles peuvent mieux s'y adapter, c'est évidemment ôter à l'art les bases de la nature. Veut-on que ce soit là une création? à la bonne heure; mais ce sera du moins une création à peu près semblable à celle d'un peintre qui, voulant absolument faire entrer dans un paysage plus d'arbres que l'espace

figuré sur la toile ne peut en contenir, les presserait les uns contre les autres, et leur donnerait à tous une forme et un port que n'ont pas les arbres de la nature.

L'application que vous faites, Monsieur, de votre théorie au sujet historique de *Carmagnola*, me paraît à moi-même très propre à servir d'exemple pour expliquer et justifier les idées que je viens de vous soumettre. Je crains seulement, en me servant de cet exemple, d'avoir l'air de repousser votre critique et de défendre ma tragédie: mais s'il vous est resté quelque léger souvenir de la manière dont j'ai traité ce sujet, veuillez, Monsieur, l'écarter tout-à-fait de votre esprit, et vous en tenir à examiner seulement ce qu'il peut fournir, tel qu'il est dans l'histoire, à un poëte dramatique; et je vous exposerai les motifs qui me détourneraient de le traiter de la manière que vous proposez.

Permettez-moi de remettre ici encore une fois sous les yeux du lecteur une partie du plan que vous tracez pour cette tragédie.

« Ne pouvait-on pas d'ailleurs faire en sorte que Car-
« magnola, sollicité par le duc de Milan, se trouvât un
« moment maître du sort de la république? La parenté
« de sa femme avec le duc, son empire sur les autres
« *condottieri*, et l'assistance du peuple, pouvaient ame-
« ner naturellement cette situation. Le poëte eût ainsi
« mis en présence, dans l'âme du héros, les sentimens
« de l'homme d'honneur avec l'imagination turbulente
« du chef d'aventuriers; et Carmagnola, abandonnant
« par vertu le projet de livrer Venise qui veut le per-
« dre, n'en eût été que plus intéressant lorsqu'il suc-
« combe, tandis que ce même projet eût servi à motiver
« et à peindre la timide et cruelle politique du sénat. »

Ce plan est très ingénieux dans le système que vous croyez le meilleur; quant à moi, ce qui m'empêcherait de l'adopter, c'est que rien de tout ce que vous y faites entrer n'a existé. Il est vrai que des sénateurs, exerçant la puissance souveraine, ont envoyé à la mort un général qui avait été leur bienfaiteur et leur ami; mais cette puissance que vous voudriez attribuer à celui-ci,

il ne l'a jamais eue, et le sénat vénitien n'a jamais eu non plus ces craintes par lesquelles vous voudriez motiver ce qu'il a fait. Il l'a cependant fait; il a eu des motifs pour le faire; la connaissance de ces motifs est d'un grand intérêt, je dis d'un grand intérêt dramatique, parce qu'il est très intéressant de voir les véritables pensées par lesquelles les hommes arrivent à commettre une grande injustice: c'est de cette vue que peuvent naître de profondes émotions de terreur et de pitié, si l'on veut caractériser la tragédie par la propriété de produire ces émotions. Or ces motifs où puis-je les trouver? nulle autre part que dans l'histoire même; ce n'est que là que je puis découvrir le caractère propre des hommes et de l'époque que je veux peindre. Eh bien! un des traits les plus prononcés de cette époque, et l'un de ceux qui contribuent le plus à lui donner une physionomie toute particulière, une couleur toute locale, c'est une jalousie si âpre de commandement et d'autorité, c'est une défiance si alerte et si soupçonneuse de tout ce qui pouvait, je ne dis pas les anéantir, mais les entraver un instant; c'est un besoin si outré de considération politique, que l'on se portait facilement au crime pour défendre non seulement le pouvoir, mais la réputation du pouvoir. Ces idées étaient tellement prédominantes, qu'elles modifiaient tous les caractères, ceux des gouvernés comme ceux des gouvernans, et que l'on aurait fait une politique, une morale, et, ce qui est horrible à dire, une morale religieuse, qui pussent aller avec elles. On regardait si peu la vie des hommes comme une chose sacrée qu'il ne semblait pas nécessaire d'attendre qu'elle fût réellement dangereuse pour la leur ôter. On avait si bien pris ses précautions contre les mauvaises conséquences d'une condamnation illégale, l'opinion publique était si muette ou si pervertie, que les hommes placés à la tête de l'état, loin d'avoir à redouter une punition, appréhendaient à peine le blâme. C'est dans de telles circonstances, c'est au milieu de telles institutions, que je vois un homme en opposition avec elles par tout ce qu'il y a en lui de généreux, de noble

ou d'impétueux, mais forcé toutefois de s'y ployer, pour pouvoir exercer l'activité de son âme, pour pouvoir être, comme on dit, quelque chose. Je vois cet homme, célèbre par ses victoires, recherché par les puissances, parce qu'elles en avaient beison, et détesté par elles à cause de sa supériorité et de son humeur indocile et fière. Car, qu'il fût incapable de ployer sous la volonté d'autrui, sa brouillerie avec le duc de Milan qu'il avait remis sur le trône, et la résolution prise par le sénat de Venise de le tuer, le font assez voir: qu'il y eût aussi en lui de la témérité et une grande confiance en sa fortune, on n'en peut douter à la facilité avec laquelle il crut aux fausses protestations d'amitié de ceux qui voulaient le perdre, avec laquelle il donna dans leurs piéges et devint leur victime.

J'observe, dans l'histoire de cette époque, une lutte entre le pouvoir civil et la force militaire, le premier aspirant à être indépendant, et celle-ci à ne pas obéir. Je vois ce qu'il y avait d'individuel dans le caractère de Carmagnola éclater et se développer par des incidens nés de cette lutte. Je trouve que, parmi ceux qui ont décidé de son sort, il y avait des hommes qui étaient ses ennemis personnels, qu'il avait blessés dans les points les plus sensibles de leur orgueil, qu'il avait offensés comme individus et comme gouvernans; je lui trouve aussi des amis, mais des amis qui n'ont pas su ou pu le sauver. Enfin je lui vois une épouse, une fille, compagnes dévouées, mais étrangères aux agitations de la vie politique, et qui ne sont là que pour recevoir la part de bonheur ou de souffrance que leur fera l'homme dont elles dépendent. Voilà en partie ce que ce sujet me semble présenter de poétique, voilà ce que je voudrais savoir peindre et expliquer, si j'avais à traiter de nouveau ce sujet. Mais je ne pourrais jamais, je l'avoue, le traiter en y introduisant les mécontentemens populaires: il n'y en a pas eu, ou au moins il n'en a point paru. Cela aurait changé totalement la face des choses. Je ne voudrais pas non plus y faire entrer les alarmes de la famille de Carmagnola, excitées par les bruits qui circu-

lent sur les intentions perfides du sénat. C'était le grand caractère de cette époque, que les résolutions importantes, surtout lorsqu'elles étaient iniques, ne fussent jamais précédées de bruits: rien n'avertissait la victime. On ne peut changer ces circonstances sans ôter à la peinture de ces mœurs ce qu'elle a de plus saillant et de plus instructif. Expliquer ce que les hommes ont senti, voulu et souffert, par ce qu'ils ont fait, voilà la poésie dramatique: créer des faits pour y adapter des sentimens, c'est la grande tâche des romans, depuis mademoiselle Scudéri jusqu'à nos jours.

Je ne prétends pas pour cela que ce genre de composition soit essentiellement faux; il y a certainement des romans qui méritent d'être regardés comme des modèles de vérité poétique; ce sont ceux dont les auteurs, après avoir conçu, d'une manière précise et sûre, des caractères et des mœurs, ont inventé des actions et des situations conformes à celles qui ont lieu dans la vie réelle, pour amener le développement de ces caractères et de ces mœurs: je dis seulement que, comme tout genre a son écueil particulier, celui du genre romanesque c'est le faux. La pensée des hommes se manifeste plus ou moins clairement par leurs actions et par leurs discours; mais, alors même que l'on part de cette large et solide base, il est encore bien rare d'atteindre à la vérité dans l'expression des sentimens humains. A côté d'une idée claire, simple et vraie, il s'en présente cent qui sont obscures, forcées ou fausses; et c'est la difficulté de dégager nettement la première de celles-ci qui rend si petit le nombre des bons poëtes. Cependant les plus médiocres eux-mêmes sont souvent sur la voie de la vérité: ils en ont toujours quelques indices plus ou moins vagues; seulement ces indices sont difficiles à suivre: mais que sera-ce si on les néglige, si on les dédaigne? Or c'est la faute qu'ont commise la plupart des romanciers en inventant les faits; et il en est arrivé ce qui devait en arriver, que la vérité leur a échappé plus souvent qu'à ceux qui se sont tenus plus près de la réalité; il en est arrivé qu'ils se sont mis peu en peine

de la vraisemblance, tant dans les faits qu'ils ont imaginés que dans les caractères dont ils ont fait sortir ces faits; et qu'à force d'inventer d'histoires, de situations neuves, de dangers inattendus, d'oppositions singulières de passions et d'intérêts, ils ont fini par créer une nature humaine qui ne ressemble en rien à celle qu'ils avaient sous les yeux, ou, pour mieux dire, à celle qu'ils n'ont pas su voir. Et cela est si bien arrivé que l'épithète de romanesque a été consacrée pour désigner généralement, à propos de sentimens et de mœurs, ce genre particulier de fausseté, ce ton factice, ces traits de convention qui distinguent les personnages de roman.

Dire que ce goût romanesque a envahi le théâtre, et que même les plus grands poëtes ne s'en sont pas toujours préservés, ce n'est pas hasarder un jugement; c'est tout simplement répéter une plainte déjà ancienne, et qui devient tous les jours plus générale, une plainte que la vérité a arrachée aux admirateurs les plus sincères et les plus éclairés de ces grands poëtes. Laissant de côté toutes les causes du mal qui sont étrangères à la question actuelle, et qui d'ailleurs ont déjà été l'objet de beaucoup de recherches ingénieuses et savantes, quoique détachées et incomplètes, je me bornerai à hasarder quelques indications légères sur la part que peut y avoir la règle des deux unités.

D'abord elle force l'artiste, comme vous dites, Monsieur, à devenir créateur. J'ai déjà dit quelques mots de ce que me semble ce genre de création; permettez-moi de revenir sur ce point important: je voudrais le développer un peu plus.

Plus on considère, plus on étudie une action historique susceptible d'être rendue dramatiquement, et plus on découvre de liaison entre ses diverses parties, plus on aperçoit dans son ensemble une raison simple et profonde. On y distingue enfin un caractère particulier, je dirais presque individuel, quelque chose d'exclusif et de propre, qui la constitue ce qu'elle est. On sent de plus en plus qu'il fallait de telles mœurs, de telles institutions, de telles circonstances pour amener un tel résul-

tat, et de tels caractères pour produire de tels actes; qu'il fallait que ces passions que nous voyons en jeu, et les entreprises où nous les trouvons engagées, se succédassent dans l'ordre et dans les limites qui nous sont donnés comme l'ordre et les limites de ces mêmes entreprises.

D'où vient l'attrait que nous éprouvons à considérer une telle action? pourquoi la trouvons-nous non seulement vraisemblable, mais intéressante? c'est que nous en discernons les causes réelles; c'est que nous suivons, du même pas, la marche de l'esprit humain et celle des événemens particuliers présens à notre imagination. Nous découvrons, dans une série donnée de faits, une partie de notre nature et de notre destinée; nous finissons par dire en nous-mêmes: Dans de telles circonstances, à l'aide de tels moyens, avec de tels hommes, les choses devaient arriver ainsi. La création imposée par la règle des deux unités consiste à déranger tout cela, et à donner à l'effet principal que l'on a conservé et que l'on représente une autre série de causes nécessairement différentes et qui doivent néanmoins être également vraisemblables et intéressantes; à déterminer par conjecture ce qui, dans le cours de la nature, a été inutile, à faire mieux qu'elle enfin. Or comment a-t-on dû s'y prendre pour atteindre cet inconcevable but?

Nous avons vu Corneille demander la permission de *faire aller les événemens plus vite que la vraisemblance ne le permet,* c'est-à-dire plus vite que dans la réalité. Or ces événemens que la tragédie représente de quoi sont-ils le résultat? de la volonté de certains hommes, mus par certaines passions. Il a donc fallu faire naitre plus vite cette volonté en exagérant les passions, en les dénaturant. Pour qu'un personnage en vienne en vingt-quatre heures à une résolution décisive, il faut absolument un autre degré de passion que celle contre laquelle il s'est débattu pendant un mois. Ainsi cette gradation si intéressante par laquelle l'âme atteint l'extrémité, pour ainsi dire, de ses sentimens, il a fallu y renoncer en partie; toute peinture de ces passions qui prennent un

peu de temps pour se manifester, il a fallu la négliger; ces nuances de caractère qui ne se laissent apercevoir que par la succession de circonstances toujours diverses et toujours liées, il a fallu les supprimer ou les confondre. Il a été indispensable de recourir à des passions excessives, à des passions assez fortes pour amener brusquement les plus violens partis. Les poëtes tragiques ont été, en quelque sorte, réduits à ne peindre que ce petit nombre de passions tranchées et dominantes, qui figurent dans les classifications idéales des pédans de morale. Toutes les anomalies de ces passions, leurs variétés infinies, leurs combinaisons singulières qui, dans la réalité des choses humaines, constituent les caractères individuels, se sont trouvées de force exclues d'une scène où il s'agissait de frapper brusquement et à tout risque de grands coups. Ce fond général de nature humaine, sur lequel se dessinent, pour ainsi dire, les individus humains, on n'a eu ni le temps ni la place de le déployer; et le théâtre s'est rempli de personnages fictifs, qui y ont figuré comme types abstraits de certaines passions, plutôt que comme des êtres passionnés. Ainsi l'on a eu des allégories de l'amour ou de l'ambition, par exemple, plutôt que des amans ou des ambitieux. De là cette exagération, ce ton convenu, cette uniformité des caractères tragiques, qui constituent proprement le romanesque. Aussi arrive-t-il souvent, lorsqu'on assiste aux représentations tragiques, et que l'on compare ce qu'on y a sous les yeux, ce que l'on y entend, à ce que l'on connait des hommes et de l'homme, que l'on est tout surpris de voir une autre générosité, une autre pitié, une autre politique, une autre colère que celles dont on a l'idée ou l'expérience. On entend faire, et faire au sérieux, des raisonnemens que, dans la vie réelle, on ne manquerait pas de trouver fort étranges; et l'on voit de graves personnages se régler, dans leurs déterminations, sur des maximes et sur des opinions qui n'ont jamais passé par la tête de personne.

Que si, ne voulant pas accélérer les événemens connus, on préfère d'en substituer quelques-uns de pure

invention, surtout pour amener le dénoûment, on reste à peu près dans les mêmes inconvéniens. En effet, dès que l'on se propose de faire agir, en peu d'heures et dans un lieu très resserré, des causes qui opèrent une révolution grande et complète dans la situation ou dans l'âme des personnages, il faut de toute nécessité donner à ces causes une force que n'auraient pas eue les causes réelles; car, si elles l'avaient eue, on ne les aurait pas écartées pour en inventer d'autres. Il faut de rudes chocs, de terribles passions, et des déterminations bien précipitées, pour que la catastrophe d'une action éclate vingt-quatre heures au plus tard après son commencement. Il est impossible que des personnages à qui l'on prescrit tant de fougue et d'impétuosité, ne se trouvent pas entre eux dans des rapports outrés et factices. Le cadre tragique étant de la même dimension pour tous les sujets, il en est résulté que les objets qui s'y meuvent ont dû avoir à peu près une même allure; de là l'uniformité, non seulement dans les passions agissantes, mais dans la marche même de l'action, uniformité telle, qu'on en est venu à compter et à mesurer le nombre de pas qu'elle doit faire à chaque acte, et par lesquels elle doit se précipiter de l'exposition au nœud, et du nœud à la catastrophe.

Des génies du premier ordre ont travaillé dans ce système: admirons-les doublement d'avoir su produire de si rares beautés au milieu de tant d'entraves; mais nier les fautes nécessaires où le système les a entraînés, ce n'est pas montrer un amour raisonné de l'art, ce n'est pas s'intéresser à sa perfection, ce n'est pas même montrer pour ces beaux génies un respect bien sincère: une admiration de ce genre a tout l'air d'une admiration de courtisan.

Les faux événemens ont produit en partie les faux sentimens, et ceux-ci, à force d'être répétés, ont fini par être réduits en maximes. C'est ainsi que s'est formé ce code de morale théâtrale, opposé si souvent au bon sens et à la morale véritable, contre lequel se sont élevés,

particnlièrement en France, des écrits qui restent, et auxquels on a fait des réponses oubliées.

Il ne faudrait pas, j'en conviens, trop insister sur l'influence que ces fausses maximes, pompeusement étalées et mises en action dans la tragédie, ont pu exercer sur l'opinion; mais l'on ne saurait non plus nier qu'elles n'en aient eu quelqu'une; car enfin le plaisir que l'on éprouve à entendre répéter ces maximes ne peut venir que de ce qu'on les trouve vraies, et de ce que l'on peut y donner son assentiment. On les adopte donc, et, lorsqu'ensuite il se présente, dans la vie réelle, quelque incident auquel elles sont applicables, il est tout simple que l'on se les rappelle. Ce serait peut-être une recherche curieuse que celle des opinions que le théâtre a introduites dans la masse des idées morales. Je n'ai garde de l'entreprendre ici; mais je ne veux pas rejeter l'occasion de citer au moins un exemple de cette influence des doctrines théâtrales; je veux parler de celle du suicide; elle est on ne peut plus commune dans la tragédie, et la cause en est claire: on y met ordinairement les hommes dans des rapports si forcés; on les fait entrer dans des plans où il est si difficile que tous puissent s'arranger; on leur donne une impulsion si violente vers un but exclusif, qu'il n'y a pas moyen de supposer que ceux qui le manquent en prendront leur parti, et trouveront encore dans la vie quelque chose qui leur plaise, quelque intérêt digne de les occuper: ce sont des malencontreux dont le poëte se débarrasse bien vite par un coup de poignard.

A force de pratique on a dû en venir à la théorie, et un poëte a donné la formule morale du suicide dans ces deux vers célèbres:

> Quand on a tout perdu, quand on n'a plus d'espoir,
> La vie est un opprobre, et la mort un devoir.

Mais lorsqu'on sort du théâtre, et que l'on entre dans l'expérience et dans l'histoire, dans l'histoire même des nations païennes, on voit que les suicides n'y sont pas à beaucoup près aussi fréquens que sur la scène, surtout dans les

occasions où les poëtes tragiques y ont recours. On voit des hommes qui ont subi les plus grands malheurs ne pas concevoir l'idée du suicide, ou la repousser comme une faiblesse et comme un crime. Certes l'époque où nous nous trouvons a été bien féconde en catastrophes signalées, en grandes espérances trompées; voyons-nous que beaucoup de suicides s'en soient suivis? non; et si la manie en est devenue de nos jours plus commune, ce n'est pas parmi ceux qui ont joué un grand rôle dans le monde, c'est plutôt dans la classe des joueurs malheureux, et parmi les hommes qui n'ont ou croient n'avoir plus d'intérêt dans la vie dès qu'ils ont perdu les biens les plus vulgaires: car les âmes les plus capables de vastes projets sont d'ordinaire celles qui ont le plus de force, le plus de résignation dans les revers. N'est-il donc pas un peu surprenant de voir que l'on ait gardé ces maximes de suicide précisément pour les grandes occasions et pour les grands personnages? et n'est-ce pas à cette habitude théâtrale qu'il faut attribuer l'étonnement que tant de personnes ont manifesté lorsqu'elles ont vu des hommes qui ne se donnaient pas la mort après avoir essuyé de grands revers? Accoutumés à voir les personnages tragiques déçus mettre fin à leur vie en débitant quelques pompeux alexandrins ou quelques endécasyllabes harmonieux, serait-il étrange qu'elles se fussent attendues à voir les grands personnages du monde réel en faire autant dans les cas semblables? Certes il faut plaindre les insensés qui, désespérant de la providence, concentrent tellement leurs affections dans une seule chose, que perdre cette chose ce soit avoir tout perdu, ce soit n'avoir plus rien à faire dans cette vie de perfectionnement et d'épreuve! Mais transformer cet égarement en magnanimité, en faire une espèce d'obligation, un point d'honneur, c'est jeter de déplorables maximes sur le théâtre, sans se demander si elles n'iront jamais au delà, si elles ne tendront pas à corrompre la morale des peuples.

On a beaucoup reproché aux poëtes dramatiques de l'école française, sans en excepter ceux du premier ordre,

d'avoir donné, dans leurs tragédies, une trop grande part à l'amour; surtout d'avoir fréquemment subordonné à une intrigue amoureuse des événemens de la plus haute importance, et où il est bien constaté que l'amour ne fut jamais pour rien. Je ne veux pas décider ici si ces reproches sont fondés ou non; mais je ne puis me défendre d'observer que, parmi les causes qui ont concouru à rendre l'amour si dominant sur le théâtre français, on n'a jamais compté la règle des deux unités. Elle a dû cependant y être pour quelque chose. Cette règle, en effet, a forcé le poëte à se restreindre à un nombre plus limité de moyens dramatiques, et parmi ceux qui lui restaient, il était naturel qu'il s'arrêtât de préférence à ceux que lui fournissait la passion de l'amour, cette passion étant de toutes la plus féconde en incidens brusques, rapides, et partant plus susceptibles d'être renfermés dans le cadre étroit de la règle.

Pour produire une révolution dans une tragédie fondée sur l'amour, pour faire passer un personnage de la joie à la douleur, d'une résolution à la résolution contraire, il suffit des incidens en eux-mêmes les plus petits et les plus détachés de la chaîne générale des événemens. Ici vraiment les faits occupent la moindre place possible en durée comme en espace. La découverte d'un rival est bientôt faite; un dédain, un sourire, quelques mots qui donnent l'espérance ou qui la détruisent sont bientôt échappés, bientôt entendus, et ont bientôt produit leur effet. Il est difficile, par exemple, de trouver une tragédie où l'action marche avec plus de rapidité et de suite, précipitée par les oscillations et les obstacles même qui semblent devoir l'arrêter, que celle d'Andromaque. Racine n'a point eu de difficulté à faire entrer une telle action dans le cadre resserré du système qu'il avait adopté, parce que tout, dans cette action, dépend d'une pensée d'Andromaque et de la résolution qu'elle va prendre. Mais les grandes actions historiques ont une origine, des impulsions, des tendances, des obstacles bien différens et bien autrement compliqués; elles ne se lais-

sent donc pas si aisément réduire, dans l'imitation, à des conditions qu'elles n'ont pas eues dans la réalité.

Cette part capitale donnée à l'amour dans la tragédie ne pouvait pas être sans influence sur sa tendance morale: on ne pouvait pas se borner à sacrifier au développement de cette passion tous les autres incidens dramatiques, il fallait encore lui subordonner tous les autres sentimens humains, et plus rigoureusement les plus importans et les plus nobles. Je n'ignore pas que le poëte tragique écarte avec soin ce qui n'est pas relatif à l'intérêt qu'il se propose d'exciter, et en cela il fait très bien; mais je crois que tous les intérêts qu'il introduit dans son plan il doit les développer, et que si des élémens d'un intérêt plus sérieux et plus élevé que celui qu'il aspire particulièrement à produire tiennent tellement à son sujet qu'il n'ait pu les écarter tout-à-fait, il est obligé de leur donner, dans l'imitation, cette prééminence qu'ils doivent avoir dans le cœur et dans la raison du spectateur. Or c'est ce que le système tragique où l'amour domine n'a pas toujours permis: il a, si je ne me trompe, forcé quelquefois de grands poëtes à rejeter dans l'ombre ce qu'il y avait dans leurs sujets de plus pathétique et d'incontestablement principal; il est quelquefois arrivé à ces poëtes, après avoir touché par hasard, et comme à la dérobée, les cordes du cœur humain les plus graves et les plus morales, d'être obligés de les abandonner bien vite, pour ne pas courir le risque de compromettre l'effet des émotions amoureuses, auquel tendait principalement leur plan.

Avec l'admiration profonde que doit avoir pour Racine tout homme qui n'est pas dépourvu de sentiment poétique, et avec l'extrême circonspection qu'un étranger doit porter dans ses jugemens sur un écrivain proclamé classique par deux siècles éclairés, j'oserai vous soumettre quelques réflexions sur la manière dont ce grand poëte a traité le sujet d'Andromaque. Malgré l'art admirable et les nuances délicates de coloris avec lesquels est peinte la passion de Pyrrhus, d'Hermione et d'Oreste,

je suis persuadé que, pour tout spectateur doué, je ne dirai pas d'une sensibilité exquise, mais d'un degré ordinaire d'humanité, l'intérêt principal se porte sur Astyanax. Il s'agit, en effet, de savoir si un enfant sera ou ne sera pas livré à ceux qui le demandent pour le faire mourir; et je crois que toutes les fois que l'on jettera une telle incertitude dans l'âme de spectateurs qui porteront au théâtre des dispositions naturelles et non faussées par des théories arbitraires, le sentiment qu'elle excitera en eux prendra décidément le dessus parmi tous les autres, et laissera moins de prise aux agitations et aux souffrances de ces héros et de ces héroïnes qui s'aiment tous à contre-temps. Cependant ce pauvre Astyanax, ce malheureux fils d'Hector, ne paraît jamais dans la pièce que comme un accessoire, comme un moyen. On voit bien qu'il faut, pour que les affaires des amoureux se brouillent ou s'arrangent, que le sort de l'enfant soit décidé; mais ce n'est que relativement à l'intrigue amoureuse qu'il est question de lui, excepté, lorsque c'est Andromaque qui en parle. Ainsi Oreste ne désire pas, il est vrai, d'obtenir Astyanax pour le livrer à ses bourreaux; mais c'est parce qu'il entre dans le plan de son amour que Pyrrhus le lui refuse:

> Je viens voir si l'on peut arracher de ses bras
> Cet enfant dont la vie alarme tant d'états;
> Heureux si je pouvais, dans l'ardeur qui me presse,
> Au lien d'Astyanax lui ravir ma princesse!

Ainsi encore, lorsque Pyrrhus refuse l'innocente victime, c'est bien la pitié qu'il donne pour motif de son refus; mais le spectateur ne s'y méprend pas: il voit clairement que le vrai motif de Pyrrhus est de ne pas blesser à jamais le cœur d'Andromaque, et de ménager une chance favorable à son amour. Cela est si vrai que, lorsqu'Andromaque rejette ses vœux, il lui déclare qu'il va livrer Astyanax; et l'on voit alors, d'un côté, une femme à genoux qui s'écrie: N'égorgez pas mon enfant; et, de l'autre, un amant qui dit et redit à cette femme que son enfant sera livré pour la punir de son indifférence pour lui Pyrrhus. Le sentiment le plus simple, le plus vif, le

plus commun de la nature, Pyrrhus ne le suppose pas; il ne lui vient jamais à l'esprit qu'Andromaque puisse aimer son fils indépendamment de l'amour ou de la haine qu'elle peut avoir pour un homme qui la recherche.

> Non, vous me haïssez, et, dans le fond de l'âme,
> Vous craignez de devoir quelque chose à ma flamme.
> Ce fils, ce même fils, objet de taut de soius,
> Si je l'avais sanvé, vons l'eu aimeriez moins.

Observera-t-on que Pyrrhus, lorsqu'il a une fois résolu d'abandonner Astyanax aux bourreaux qui le réclament, montre quelques regrets sur le sort de cet enfant? oui; mais c'est à cause d'Andromaque: il voit la douleur et les larmes où la perte d'un fils adoré va plonger la femme qu'il aime; voilà ce qui le préoccupe, et non la lâcheté dont il se rend coupable en accédant á un acte inhumain de politique. Mais quoi! l'amour le fascine au point qu'il va jusqu'à douter un moment si, après avoir perdu son fils, Andramaque ne sera pas un peu piquée de voir celui qui l'a livré devenir l'époux d'une autre femme:

> Crois-tu, si je l'épouse,
> Qu'Andromaque eu son cœur u'en sera pas jalouse?

Enfin rien ne fait mieux sentir que la mort d'Astyanax n'est rien dans la pièce que la manière dont Phœnix en est affecté. Il n'est pas amoureux celui-là; il n'a point d'intérêt personnel à cette persécution d'un enfant par la Grèce entière; et il y aurait calomnie à le traiter de méchant homme. Il ne manque même pas de ce genre de bonté, pour ainsi dire toute philosophique, que l'on ne rencontre guère que dans les confidens vertueux de tragédie, et qui ne laisse pas d'avoir sa singularité. En effet, ces personnages se mêlent de tout, et n'agissent jamais dans des vues personnelles: ils tiennent de près à l'action tragique, mais ils n'y tiennent par aucun motif qui leur soit propre; ils ont fait leurs affaires et leurs passions des affaires et des passions d'autrui. Parfaitement désintéressés, et cependant pleins de zèle, inaccessibles à la corruption, à la tentation même, ce sont des

courtisans d'une espèce nouvelle, qui s'oublient, qui ne sont rien dans le monde et n'y veulent rien être: ce sont de purs esprits, qui semblent n'avoir pris momentanément un corps que pour faire aller une tragédie. Aussi n'est-il pas rare de les voir montrer la plus haute sagesse au milieu des passions les plus folles, et un sang-froid admirable dans les plus horribles dangers. Et c'est peut-être ce calme imperturbable, ce désintéressement absolu, qui ont donné à quelques critiques l'idée un peu bizarre de comparer les confidens de la tragédie française aux chœurs des Grecs.

Mais revenons à Phœnix. Eh bien! Phœnix, louant Pyrrhus du parti qu'il a pris enfin de livrer Astyanax, n'a pas l'air de soupçonner qu'il y ait dans ce parti rien de lâche et de barbare. Il y a un moment où l'on pourrait espérer qu'il va laisser percer quelque scrupule là-dessus; on écoute, et c'est pour l'entendre dire:

> Oui, je bénis, seigneur, l'heureuse cruauté
> Qui vous rend.....

Et Dieu sait ce qu'il allait ajouter si Pyrrhus ne lui eût coupé un peu brusquement la parole sur un exorde si expressif!

Je n'ai rien dit d'Hermione; mais qu'y a-t-il à en dire sous le rapport que je considère? Ivre du bonheur de voir Pyrrhus rendu à son amour, peut-il lui venir dans l'idée que la mort d'un enfant troyen va être le gage de ce bonheur? Cependant elle est bien obligée d'y songer un instant, lorsqu'Andromaque vient, en suppliante, la conjurer de fléchir Pyrrhus; mais du reste elle se dispense de se rendre à la prière de cette mère désolée, sous le prétexte d'un *devoir austère*, et se contente de dire:

> S'il faut fléchir Pyrrhus, qui le peut mieux que vous?
> Vos yeux assez long-temps ont régné sur son âme.
> Faites-le prononcer, j'y souscrirai, madame.

c'est-à-dire je n'insisterai pas pour que votre fils soit égorgé.

Il sera vrai, si l'on veut, que d'abominables préjugés, de fausses institutions, des passions effrénées, aient porté un homme, quelques hommes, tout un peuple, au degré de férocité que supposeraient de telles mœurs: j'admettrai que cette férocité puisse se trouver combinée avec l'amour le plus tendre et le plus raffiné; j'irai plus loin, s'il le faut, je croirai qu'il n'est pas impossible que ce soit cet amour lui même qui ait engendré un oubli si complet des sentimens les plus universels de l'humanité. Ce qui m'etonne, ce que je voudrais savoir et n'ose presque demander, c'est comment il arrive que là où l'on représente de telles mœurs, cet oubli même de l'humanité et de la nature ne soit pas, pour le spectateur, la partie dominante et la plus terrible du spectacle? J'ai peine à comprendre comment, en présence de phénomènes moraux aussi étranges, aussi monstrueux que ceux dont il s'agit, l'on peut se prendre d'un intérêt sérieux pour des incertitudes et des querelles d'amour? comment la curiosité ne se porte pas plutôt à démêler, dans le cœur et dans l'esprit de ces étonnans personnages offerts à sa contemplation, les sentimens et les idées qui en ont fait des exceptions à la nature humaine? Que si ces sentimens, ces idées ont été ceux d'un peuple et d'une époque, il n'en est que plus important d'en observer tous les indices, de savoir comment ils se produisent, et d'apprécier ce qui en résulte. J'ai surtout de la peine, je le répète, à concevoir que, dans le choc des passions de Pyrrhus, d'Oreste et d'Hermione, Astyanax ne soit pas l'objet essentiel de l'anxiété du spectateur; que celui-ci puisse être frappé des soupirs et des fureurs des trois amans, par un motif plus pressant que celui de savoir si le malheureux enfant leur sera ou non sacrifié!

Mais peut-être, dans le système dramatique où l'amour domine, est-on obligé de considérer tout le reste comme accessoire; et Racine, à ce qu'il paraît, en a ainsi jugé, puisque la tragédie d'Andromaque se termine sans que le sort d'Astyanax soit décidé. Il est, pour le moment, en sûreté avec sa mère: le peuple les a pris tous les deux sous sa protection; mais le projet conçu par la

Grèce entière d'immoler le fils d'Hector subsiste; la vie de cet enfant est toujours en danger ; car ses ennemis sont toujours le plus forts, et les motifs qu'ils ont pu avoir de l'immoler sont plutôt renforcés qu'affaiblis, depuis que sa mère semble avoir trouvé un parti dans la Grèce même. L'observation que je fais ici relativement à Andromaque trouverait son application dans une foule d'autres tragédies dont l'intérêt roule de même sur l'amour, et où il est tellement principal qu'une fois les personnages amoureux, contens ou morts, il ne reste plus dans l'action aucun sujet d'incertitude ou de curiosité ; où tout ce qui n'est pas l'amour se rapporte encore à l'amour, et n'excite d'attention que comme moyen offert ou comme obstacle opposé aux flammes des amans. Il y a, par exemple, dans Andromaque même l'énoncé d'un fait qui, si on allait le scruter de trop près, pourrait bien produire une impression fort contraire au sentiment que le poëte veut inspirer pour le veuve d'Hector. Il s'agit de ce qu'Oreste dit, dès la première scène, à propos d'Astyanax :

> J'apprends que, pour ravir son enfance au supplice,
> Andromaque trompa l'ingénieux Ulysse ;
> Tandis qu'un autre enfant, arraché de ses bras,
> Sous le nom de son fils fut conduit au trépas.

Si le spectateur, dis-je, prenait cela au sérieux, et voulait régler ses sentimens pour Andromaque sur ce que le poëte raconte d'elle, il y a beaucoup d'apparence que la pitié pour cette héroïne serait un peu affaiblie par le souvenir d'une action si cruelle: car enfin ce n'est ni à Andromaque ni à Astyanax, c'est à une mère et à un enfant que le spectateur s'intéresse ; et, s'il se rencontre une mère qui ait pu livrer l'enfant d'une autre à la mort, on n'éprouvera jamais pour elle une sympathie entière et pure lorsqu'elle sera en danger de voir périr le sien. Je crois que, pour prendre un intérêt complet aux malheurs d'un personnage quelconque, le spectateur a besoin de lui trouver des sentimens d'humanité. Un être humain qui pour connaître la pitié aurait attendu d'en avoir besoin, qui l'invoquerait sans l'avoir jamais

sentie, courrait beaucoup de risque de n'inspirer qu'un faible intérêt. Tout ce qu'on lui devrait, ou du moins tout ce que l'on pourrait lui accorder, serait un pénible mélange de commisération et d'horreur; et Andromaque elle-même, s'il était vrai qu'elle eût commis une cruauté pour prévenir une infortune, nous toucherait bien moins quand cette infortune vient à l'accabler; ses douleurs auraient l'air d'une punition du ciel; ses larmes auraient, pour ainsi dire, été souillées dans leur source même; elles auraient perdu ce qu'ont de plus puissant et de plus sacré les larmes d'une mère qui supplie pour la vie de son enfant.

Un critique qui, il faut bien le croire, a été quelque temps une autorité en littérature [1], a paru soupçonner que l'idée du sacrifice d'Astyanax pouvait produire un sentiment nuisible à l'effet de la tragédie de Racine, et voici comme il aplanit toute la difficulté: « Si Pyrrhus, » « dit-il, » n'obtient pas la main d'Andromaque, il livrera « le fils de cette princesse aux Grecs, qui le lui deman- « dent. Ils ont des droits sur leur victime, et il ne peut « refuser à ses alliés le sang de leur ennemi commun, à « moins qu'il ne puisse leur dire : Sa mère est ma fem- « me, et son fils est devenu le mien. Voilà des motifs « suffisans, bien conçus et bien dignes de la tragédie. » Des droits! le droit de tuer un enfant parce qu'il est le fils d'un ennemi! Le critique ne le pensait pas, aussi ajoute-t-il de suite ces paroles non moins étonnantes: « Quoique ce sacrifice d'un enfant *puisse nous paraître* « *tenir de la cruauté,* les mœurs connues de ces temps, « les maximes de la politique et les droits de la victoire « l'autorisent suffisamment. » Cela peut être: mais, dans ce cas, ce sont ces mœurs, ces maximes de politique, et cette manière de concevoir les droits de la victoire, c'est l'horrible puissance qu'on leur attribue de porter les hommes à sacrifier un enfant, qui est le côté le plus terrible et le plus dramatique du sujet, c'est le sujet tout entier, si je ne me trompe; car l'amour devient,

1 La Harpe, *Cours de littérature.*

pour ainsi dire, une passion de luxe, une frivolité, si on le rapproche d'une idée si grave. Mais, me dira-t-on sans doute, ne doit-on pas admirer l'art du poëte qui a su si pleinement nous captiver pour des intérêts amoureux, en présence et, pour ainsi dire, en dépit des intérêts les plus simples et les plus sacrés de l'humanité ? Oui, certes, on doit l'admirer ; mais n'est-il pas permis aussi de trouver quelque chose à redire à un système dans lequel un des plus heureux génies poétiques qui aient jamais existé emploie toutes ses ressources à faire prédominer une impression qui n'est que secondaire, pour le genre et le degré de sympathie qu'elle peut produire, sur une impression aussi pure, aussi religieuse, aussi éminemment poétique, que la pitié pour un enfant que des hommes veulent égorger, en vertu des prétendus droits de la victoire et de la politique ? N'y a-t-il rien à regretter dans un système qui oblige ou qui expose incessamment le poëte à faire taire la voix de l'humanité, pour ne laisser entendre que celle de l'amour ?

Je n'ais pas prétendu indiquer, bien s'en faut, tous les effets des règles arbitraires sur le poëme dramatique ; il faudrait pour cela examiner, dans tous ses développemens, la tragédie telle qu'elle est résultée de l'observance de ces règles. Si, comme il me semble démontré, elles introduisent dans l'art des élémens étrangers, si elles imposent aux sujets dramatiques une forme indépendante de leur nature, il est bien clair que la tragédie n'a pu les admettre sans se ressentir désavantageusement, et dans toutes ses parties, de leur influence ; et l'on peut en dire autant de toutes les règles factices dans tous les genres de poésie.

Remarquez, je vous prie, Monsieur, sur quels principes on s'est fondé pour les établir ces régles. C'est de la pratique qu'on les a toujours prises. Ainsi, dans le poëme épique, on est parti de l'Iliade pour trouver les règles : et le raisonnement que l'on a fait, pour prouver qu'elles s'y trouvaient, est assurément un des plus curieux qui soient jamais tombés dans l'esprit des hommes. On a dit que puisqu'Homère avait atteint la perfection en rem-

plissant telles et telles conditions, ces conditions devaient être regardées comme nécessaires partout, pour tout et pour toujours. On n'a oublié en cela qu'un des caractères les plus essentiels de la poésie et de l'esprit humains : on n'a pas vu que tout poëte, digne de ce nom, saisit précisement dans le sujet qu'il traite les conditions et les caractères qui lui sont propres ; et qu'à un but déterminé et spécial il ne manque jamais d'approprier des moyens également spéciaux. Aussi les règles générales que l'on a tirées, Dieu sait comment, de l'Iliade, pour les imposer à tout poëme sérieux de longue haleine, se sont trouvées non seulement gratuites, mais inapplicables relativement à beaucoup de productions du premier ordre, par la raison que les auteurs de celles-ci ont vu dans leur sujet, ainsi qu'Homère dans le sien, ce que ce sujet avait de propre et d'individuel ; par la raison que, comme Homère, ils se sont conformés, dans l'exécution, à cette vue première, à cette perception rapide et simultanée des moyens qui convenaient à leur but. Il a dû arriver de la sorte aux théoristes de trouver, dans bien des poëmes épiques, des choses qu'ils n'avaient ni prévues ni soupçonnées, puisqu'elle n'étaient pas dans l'Iliade. Mais les théoristes de l'épopée ont l'air d'avoir été plus accommodans que ceux du drame : ils ont admis des exceptions aux règles déduites de l'Iliade, pour les sujets qui ne se prêtaient pas à ces règles : et, comme ces exceptions ne laissent pas d'être nombreuses, sont même plus nombreuses que les cas réguliers, il y a vraiment lieu à se féliciter de cette condescendance de la part des régulateurs de l'épopée.

Parmi les ouvrages modernes qui approchent le plus de l'idéal convenu pour le poëme épique, et qui sont regardés comme classiques dans l'Europe entière, il y en a trois, je crois, où l'on est parvenu, tant bien que mal, à trouver l'application des règles homériques, et le vrai type du genre ; ce sont la Jérusalem délivrée, la Lusiade et la Henriade : mais, pour la Divine commédie et le Roland furieux, pour le Paradis perdu, la Messiade et tant d'autres poëmes, les critiques ont eu beau se

tourmenter à leur faire une case dans leurs théories, ils n'ont pu en venir à bout; ces poëmes leur ont toujours échappé par quelque côté. Dans le premier, on a cherché en vain une certaine unité conforme à l'idée générale que l'on s'en était faite; dans le second, on n'a pas su au juste quel était le protagoniste; dans l'autre, enfin, les événemens n'étaient pas du genre épique proprement dit: si bien que l'on a fini par ne plus savoir de quel titre qualifier ces compositions indociles; tout ce dont on est convenu à leur égard, c'est qu'elles n'avaient pas moins d'agrémens ou moins de beautés que les modèles auxquels elles ne ressemblaient pas. Le plus plaisant est que les critiques, au lieu de se donner tant de peine peur essayer de ranger sous une dénomination commune tant de poëmes divers, ne se soient jamais avisés de réfléchir que cette dénomination n'éxistait pas *à priori*, et que le vrai titre de chacun de ces poëmes était celui que lui avait donné son auteur. Mais cela était trop complexe, trop opposé à l'idée commode de l'unité; il fallait à la théorie, pour la mettre à son aise, un nom de genre pour les poëmes epiques. Mais il eût fallu pour cela que la théorie devançât la pratique: alors plus d'exceptions obligées, et partant plus de difficultés, plus d'embarras.

Forcés de reconnaître des exceptions, les critiques épiques ont du moins essayé de les limiter et de les restreindre, combattant encore ainsi pour l'honneur des règles, alors même qu'ils semblaient les sacrifier: ils ont déclaré qu'ils voulaient accorder le privilége de violer ces règles, mais qu'ils ne voulaient l'accorder qu'à de grands génies. Y pensaient-ils bien? Si ce sont les grands génies qui violent les règles, quelle raison restera-t-il de présumer qu'elles sont fondées sur la nature, et qu'elles sont bonnes à quelque chose?

Il est impossible de tromper un homme de goût sur l'unité de lieu, et difficile de le tromper sur celle de temps. Aussitôt que, dans votre pièce, une décoration change, il vous prend en flagrant délit, et il est prouvé dès lors que vous ne connaissez pas les premiers élémens de l'art.

Et par respect pour qui supporterait-on à perpétuité cette gêne? Par respect pour quelques commentateurs d'Aristote? Ah! si Aristote le savait! Mais n'est-il pas bien demontré aujourd'hui qu'il n'a jamais songé à prescrire à la tragédie les règles qui lui ont été imposées en son nom, et que l'on a abusé de son autorité pour établir un déplorable despotisme? Si ce philosophe revenait, et qu'on lui présentât nos axiomes dramatiques comme issus de lui, ne leur ferait-il pas le même accueil que fait M. de Pourceaugnac à ces jeunes Languedociens et à ces jeunes Picards dont on veut à toute force qu'il se déclare le père? Voyez, Monsieur, par quelles voies ces règles se sont glissées dans le théâtre français. C'est d'Aubignac qui le premier en France s'avisa de croire que l'on n'aurait jamais de tragédie à moins de les adopter; c'est Mairet qui le premier les mit en pratique; c'est Chapelain qui fut chargé des négociations auxquelles il fallut recourir pour vaincre la répugnance des comédiens a jouer une pièce où ces règles étaient observées. Ce sont ces règles qui, à peine nées, ont donné à Scudéri le pouvoir de faire passer de mauvaises nuits à ce bon et grand Corneille. Corneille s'est débattu quelque temps sous le joug, et ne l'a à la fin subi qu'en frémissant; Racine l'a porté dans toute sa rigueur: car braver une erreur qui est dans la vigueur de la jeunesse, cela ne vient à la tête de personne. Les esprits les plus éclairés et les plus indépendans sont les derniers à lutter contre un préjugé qui va s'établir; ils sont les premiers à s'élever contre un préjugé qui a long-temps régné: il ne leur est pas donné de faire plus. Racine a donc porté le joug; mais on ne voit pas qu'il l'ait aimé. Et quelle raison aurait-il eue de l'aimer? quelle obligation a-t-il aux règles de d'Aubignac? quelle beautés leur doit-il? Il serait plus facile de dire en quoi elles ont contrarié et gêné son admirable talent que de faire voir comment elles l'ont aidé. On ne soutiendra pas peut-être que ce talent, complet et si sûr, se serait égaré en s'exerçant dans un champ plus vaste. Il y aurait, je pense, plus de justice à présumer que, plus libre dans son art, Ra-

cine n'eût pas pour cela abusé des heureux dons de la nature; qu'en traitant des sujets plus relevés et plus graves il n'aurait rien perdu de cette rectitude de jugement, de cette délicatesse de goût, qui lui font toujours trouver ce qu'il y a de plus fort dans le vrai, de plus exquis dans le naturel. Il est permis de croire que l'amour n'était pas l'unique passion qu'il pût faire parler avec éloquence; qu'avec plus de moyens de pénétrer dans les profondeurs de l'histoire, et de suivre la marche franche et naturelle des évènemens tragiques, il n'aurait pas oublié le secret de ce style enchanteur, où l'art se cache dans la perfection, où l'élégance est toujours au profit de la justesse, où l'on reconnaît à chaque trait le reflet d'un sentiment profond qui démêle toutes les nuances des idées et des objets, avec le don de s'arrêter constamment aux plus poétiques.

Mais Racine, entend-on dire tous les jours, Racine et bien d'autres poëtes qui, pour n'être pas ses égaux, ne sont cependant pas des écrivains vulgaires, ont examiné les règles dont il s'agit, ils s'y sont soumis; et n'y-a-t-il pas un orgueil intolérable à croire que l'on voit plus juste et plus loin qu'eux, que de tels hommes se sont laissés garrotter par des liens que le moindre effort de leur raison aurait dû briser? Eh non, il n'y a pas d'orgueil à se croire, en certaines choses, plus éclairé que les grands hommes qui nous ont précédés. Chaque erreur a son temps et, pour ainsi dire, son règne, pendant lequel elle subjugue les esprits les plus élevés: des hommes supérieurs, ont cru pendant des siècles aux sorciers, et il n'y a assurément aujourd'hui d'orgueil pour personne à se prétendre plus éclairé que'eux sur le point de la sorcellerie.

Une fois ces règles adoptées, voyez, Monsieur, tout ce qu'il a fallu faire pour les soutenir; que de nouveaux argumens on a dû chercher à chaque nouvelle attaque! comme on a été obligé de trouver de nouveaux étais pour soutenir un édifice toujours chancelant sur ses bases! à quelles concessions arbitraires il a fallu en venir de temps à autre dans la théorie, sans avantage décisif

pour la pratique! Vous-même, Monsieur, en voulant raisonner sur ces règles plus exactement qu'on ne l'avait fait jusqu'ici, vous avez été obligé d'en altérer un peu la formule sacramentelle. Vous avez substitué le terme d'*unité de jour* à celui d'*unité de temps*, et j'ose présumer que c'est pour avoir senti l'absurdité d'un terme qui ne signifie rien, s'il exprime autre chose que la conformité entre le temps réel de la représentation et le temps fictif que l'on attribue à l'action. Dans ce cas même, ce terme baroque d'unité de temps ne rend pas l'idée d'une manière precise. Vous avez donc bien fait de l'abandonner: mais celui que vouz y substituez, en exprimant une idée fort nette, ne laisse que mieux voir ce qu'il y a d'arbitraire dans la règle énoncée. On comprend fort bien ce que veut dire unité de jours, mais on est de suite tenté de s'écrier pourquoi justement un jour? J'ose même vous annoncer qu'il vous faudra changer aussi le terme d'unité de lieu; car il ne peut signifier que la permanence de l'action dans le lieu où l'on a une fois introduit le spectateur. Mais si vous admettez, Monsieur, que l'on puisse transporter le lieu de l'action, au moins à de petites distances, il faut trouver un terme qui exprime quelque autre chose que la stricte unité de lieu, puisque celle-là vous l'avez sacrifiée. Ce n'est pas ici une dispute sur les mots; car le défaut de l'expression et la difficulté d'en touver une qui soit claire et précise viennent de l'arbitraire, du vague et de l'oscillation de l'idée même que l'on cherche à exprimer.

Vous paraissez, Monsieur, effrayé pour moi de la témérité qu'il y a dans le projet de faire supporter, dans ma patrie, des tragédies qui ne soient pas soumises à la règle des deux unités. « Qu'on juge après cela, » dites-vous, « du projet d'introduire une pareille innovation « en Italie! » Ce n'est pas sûrement à moi à vous dire de quelle manière l'essai dramatique, dont vous avez eu la bonté de parler, a pu être accueilli par mes compatriotes, mais, en thése générale, je puis vous assurer que les idées romantiques ne sont pas si discréditées en Italie que vous paraissez le croire. Elles y sont fort débattues,

et c'est déja un présage de triomphe pour le côté de la raison. Quelques écrivains, dégoûtés de la pédanterie et du faux qui dominent dans les théories reçues de la poésie et de la littérature en général, frappés des vérités éparses dans quelques écrit français, allemands, anglais et italiens, sur les doctrines du beau, ont donné une attention particulière à ces questions. Sans adopter aucun des divers systèmes proposés par des littérateurs philosophes, ils ont recueilli de toutes parts les idées qui leur ont paru vraies, en ont séparé ce qui, à leur sens, tenait à des circonstances locales, à des systèmes particuliers de philosophie, ou même à des préjugés nationaux, et se sont ralliés à un principe général, qu'ils on exposé, enrichi de nouvelles preuves, et grandi, ce me semble, en laissant au principe et aux doctrines le nom de romantiques, bien que ce nom ne représente pas pour eux le même ensemble d'idées auquel il a été appliqué chez d'autres nations.

J'irais au delà de la vérité si je vous disais que leurs efforts ont obtenu un plein succès. L'erreur ne se laisse nulle part, et dans aucun genre, détruire en un jour. La torture a duré long-temps encore après l'immortel traité *des délits et des peines;* cela reconnu, il faudrait être bien impatient et bien égoïste pour se plaindre de la ténacité des préjugés littéraires. Mais parmi les défenseurs de ces doctrines, dont je suis fâché de ne pouvoir faire ici qu'une mention collective et rapide, il se trouve des hommes particulièrement voués aux études philosophiques et accoutumés à porter dans toute discussion les lumières qui résultent d'un grand ensemble de connaissances: il s'y trouve des poëtes dont le talent n'est pas contesté même par ceux qui ne partagent pas encore leurs principes littéraires; des poëtes, dont les uns ont fait valoir ce talent pour populariser leur doctrine poétique, et dont d'autres l'ont déjà justifiée par d'heureux essais. On a vu d'excellens esprits, prévenus d'abord contre ces doctrines, finir par les adopter. L'erreur est déjà troublée dans sa possession, avec le temps elle sera dépossédée; et puisqu'il est assez ordinaire aux hommes

qui abandonnent de guerre lasse les vieilles erreurs, d'outrer les vérités nouvelles qu'ils sont forcés d'adopter, et de les interpréter avec une rigueur pédantesque, comme pour se donner l'air de ne pas arriver trop tard à leur secours, je ne désespère pas de voir le jour où les romantiques actuels de l'Italie s'entendront reprocher de n'être pas assez romantiques.

Le règne des erreurs grandes et petites me semble avoir deux périodes bien distinctes. Dans la première, c'est comme étant la vérité qu'elles triomphent; elles sont admises sans discussion, prêchées avec assurance; on les affirme, on les impose; on en fait des règles, et l'on se contente de rappeler, sans aucun raisonnement, à l'observance de ces règles ceux qui s'en écartent dans la pratique. S'il se rencontre quelqu'un d'assez hardi pour les rejeter, pour les attaquer, on dit sèchement qu'il ne mérite pas de réponse, et l'on s'en tient là. Mais peu à peu ces hommes qui ne méritent pas de réponse augmentent en nombre; ils en réclament, ils en exigent une, et font tant de bruit que l'on ne peut plus faire semblant de ne pas les entendre; on est forcé de croire à leur existence, et il n'est plus permis de dire qu'on les a confondus quand on les a appelés des hommes à paradoxe. Alors il paraît des écrivains (et, par je ne sais quelle fatalité, ce sont toujours des hommes d'esprit), qui, par des argumens auxquels personne n'avait songé, prennent à tâche de prouver que la chose dont on conteste la vérité est d'une incontestable utilité; qu'il ne faut pas en examiner le principe à la rigueur; que, dans la guerre qu'on lui fait, il y a quelque chose de léger, de puéril même; que les raisons que l'on entasse, pour en démontrer la fausseté, sont d'une évidence tout-à-fait vulgaire, presque niaises. Ils vous disent qu'il ne faut pas s'arrêter à l'apparence, mais bien chercher, dans la durée de cette opinion, les raisons de sa convenance, et la preuve de son utilité dans l'heureuse application qu'en ont faite des hommes qui étaient bien d'autres génies que les hommes d'à présent.

Quand elles en sont à cette seconde époque, les er-

reurs ont peu de temps à vivre: une fois dépostées de leurs premiers retranchemens, elles ne peuvent plus s'y rétablir. Or, je ne serais pas loin de croire que la règle des deux unités en est a sa seconde période; on ne prétend plus la fonder sur l'idée de l'illusion et de la vraisemblance, idée absolue, et avec laquelle il n'y aurait pas lieu à transiger; mais cette idée n'est pas soutenable, la fausseté en est reconnue. Il faut donc prouver que les règles n'étant pas nésessaires par elles-mêmes, le sont du moins pour obtenir certains effets réputés avantageux, et qui dépendent de leur observance. Elles se trouvent dès lors dans une position nouvelle, qui paraît encore assez bonne; elles y sont défendues par des hommes habiles, je le sais: mais dans ce changement de position je ne puis voir qu'un pas, et même un grand pas de l'erreur à la vérité.

Oserai-je vous dire, Monsieur, qu'en France même, où les règles dont nous parlons paraissent si affermies, où l'on est accoutumé à les voir appliquées à des chefs-d'œuvre hors de toute comparaison dans le système suivant lequel ils ont été conçus, et qui ne périront jamais, oserai-je vous dire que l'époque de leur décadence n'est probablement pas bien éloignée? Ce qui me porte à le croire, c'est la tendance historique que le théâtre français semble prendre depuis quelque temps. Des essais isolés, et suivis quelquefois d'un succès éphémère, avaient bien paru à d'autres époques; mais jamais la tendance n'avait été décidée, et les causes en sont bien connues et seraient bien aisées à dire. Mais de nos jours, nous avons des tragédies historiques auxquelles des succès soutenus et brillans ont déjà promis le suffrage de la postérité; aujourd'hui, de beaux talens sont entrés dans cette carrière, et semblent avoir ouvert à l'art dramatique une période nouvelle, qui ne sera pas moins glorieuse que la précédente. Or, je m'abuse fort, ou, à mesure que l'art théâtral fera de nouveaux pas dans le vaste champ de l'histoire, on aura plus d'occasions de constater les inconvéniens de la règle des deux unités; et les hommes nés avec du génie en viendront à la fin à s'indigner des

entraves qui les empêcheraient de rendre fidèlement les conceptions où ils verraient leur gloire et les progrès de l'art. Ils sentiront l'étrange duperie qu'il y aurait, pour eux, à renoncer aux matériaux tragiques si imposans, si variés, qui leur sont donnés par la nature et la réalité, pour en forger de romanesques. Dans tous les temps, dans tous les pays, ils trouveront des hommes que l'énergie de leur caractère a poussés hors de la sphère commune, qui ont échoué ou réussi dans de grandes choses, et donné les mesures des forces humaines. Ces heureux talens se demanderont avec impartialité si les poëtes dramatiques qui ont méprisé les règles, et les nations qui admirent ces poëtes, sont effectivement, comme on l'a tant dit, des poëtes et des nations barbares. Ils examineront cette loi qui aura tyrannisé leurs devanciers; ils remonteront à son origine; ils verront quels hommes l'ont rendue, pour quels motifs elle l'a été, et s'indigneront de la proposition de continuer à y obéir. Si général que puisse être le préjugé dominant, il leur faudra moins de courage pour s'y soustraire, quand ils songeront que la plupart des poëtes dont les ouvrages leur ont survécu, ont eu aussi quelque préjugé à vaincre, et ne sont devenus immortels qu'en bravant leur siècle en quelque chose.

Il est d'ailleurs impossible que ce préjugé ne s'affaiblisse pas de jour en jour; le goût toujours croissant des études historiques finira par modifier aussi les idées des spectateurs, et par rendre rares et difficiles les succès de théâtre qui ne sont fondés que sur l'ignorance du parterre. L'histoire paraît enfin devenir une science; on la refait de tous côtes; on s'aperçoit que ce que l'on a pris jusqu'ici pour elle n'a guère été qu'une abstraction systématique, qu'une suite de tentatives pour démontrer des idées fausses ou vraies, par des faits toujours plus ou moins dénaturés par l'intention partielle à laquelle on a voulu les faire servir. Dans le jugement du passé, dans l'appréciation des anciennes mœurs, des anciennes lois et des anciens peuples, de même que dans les théories des arts, ce sont les idées de convention et

la prétention vaniteuse d'atteindre un but exclusif et isolé, qui ont dominé et faussé l'esprit humain.

A mesure que le public verra plus clair dans l'histoire, il s'y affectionnera davantage, et sera plus disposé, à la préférer aux fictions individuelles. Accoutumé à trouver, dans la connaissance des événemens, des causes simples, vraies et variées à l'infini, il ne demandera pas mieux que de les voir développer sur la scène; il finira même, je crois, par s'étonner et par murmurer, si, assistant à une tragédie dont le sujet lui est connu, il s'aperçoit que, pour ne pas heurter un préjugé, on à negligé les incidens les plus frappans et les plus relevés de ce sujet. Déjà des tentatives hardies ont été faites sur la scène française pour transporter l'action des bornes de la règle à celles de la nature; et ces tentatives, repoussées avec une colère qui aurait bien voulu être du mépris, ont du moins manifesté un commencement de volonté de secouer le joug. Mais des transgressions plus prudentes n'ont reçu que des applaudissemens; et, pour peu que les écrivains qui se les sont permises veuillent et sachent mettre à profit l'ascendant que donnent des succès obtenus pour en obtenir d'autres, je crois qu'il ne tient qu'à eux d'arriver à détruire la loi à force d'amendemens. Mais, si cela arrive, où s'arrêtera-t-on? On n'ira pas trop loin; la nature y a pourvu; elle a posé des bornes, et l'art du poëte consiste à les connaitre. Ces bornes sont la faiblesse même de l'homme; sa vie est trop courte; l'influence de sa volonté est trop facilement resserrée par les obstacles les plus prochains; l'énergie de ses facultés, la force même de sa conception, diminuent trop à mesure qu'elles agissent sur des objets plus éloignés et plus épars, pour qu'une action humaine puisse jamais s'étendre et se prolonger au delà de certaines limites. Ainsi, tout poëte qui aura bien compris l'unité d'action verra dans chaque sujet la mesure de temps et de lieu qui lui est propre; et, après avoir reçu de l'histoire une idée dramatique, il s'efforcera de la rendre fidèlement, et pourra dès-lors en faire ressortir l'effet moral. N'étant plus obbligé de faire jouer vio-

lemment et brusquement les faits entre eux, il aura le moyen de montrer, dans chacun, la véritable part des passions. Sûr d'intéresser à l'aide de la vérité, il ne se croira plus dans la nécessité d'inspirer des passions au spectateur pour le captiver; et il ne tiendra qu'à lui de conserver ainsi à l'histoire son caractère le plus grave et le plus poétique, l'impartialité.

Ce n'est pas, il faut le dire, en partageant le délire et les angoisses, les désirs et l'orgueil des personnages tragiques, que l'on éprouve le plus haut degré d'émotion; c'est au-dessus de cette sphère étroite et agitée, c'est dans les pures régions de la contemplation désintéressée, qu'à la vue des souffrances inutiles et des vaines jouissances des hommes on est plus vivement saisi de terreur et de pitié pour soi-même. Ce n'est pas en essayant de soulever, dans des âmes calmes, les orages des passions, que le poëte exerce son plus grand pouvoir. En nous faisant descendre, il nous égare et nous attriste. A quoi bon tant de peine pour un tel effet? Ne lui demandons que d'être vrai, et de savoir que ce n'est pas en se communiquant à nous que les passions peuvent nous émouvoir d'une manière qui nous attache et nous plaise, mais en favorisant en nous le développement de la force morale à l'aide de laquelle on les domine et les juge. C'est de l'histoire que le poëte tragique peut faire ressortir, sans contrainte, des sentimens humains; ce sont toujours les plus nobles, et nous en avons tant besoin! C'est à la vue des passions qui ont tourmenté les hommes, qu'il peut nous faire sentir ce fond commun de misère et de faiblesse qui dispose à une indulgence, non de lassitude ou de mépris, mais de raison et d'amour. En nous faisant assister à des événemens qui ne nous intéressent pas comme acteurs, où nous ne sommes que témoins, il peut nous aider à prendre l'habitude de fixer notre pensée sur ces idées calmes et grandes qui s'effacent et s'évanouissent par le choc des réalités journalières de la vie, et qui, plus soigneusement cultivées et plus présentes, assureraient sans doute mieux notre sagesse et notre dignité. Qu'il prétende, il le doit, s'il le

peut, à toucher fortement les âmes; mais que ce soit en vivifiant, en développant l'idéal de justice et de bonté que chacune porte en elle, et non en les plongeant à l'étroit dans un idéal de passions factices; que ce soit en élevant notre raison, et non en l'offusquant, et non en exigeant d'elle d'humilians sacrifices, au profit de notre mollesse et de nos préjugés!

Pour terminer cette lettre dejà si longue, permettez-moi, Monsieur, de vous exprimer un sentiment bien agréable que m'a fait éprouver l'article dans lequel vous avez combattu mes opinions littéraires.

En examinant le travail d'un étranger, qui n'a pas l'honneur d'être connu personnellement de vous y avez repris ce qui vous a paru contraire à l'idée que vous avez de la perfection dramatique; mais vos critiques, adoucies même par des encouragemens flatteurs, ne sont conçues, pour ainsi dire, que dans l'intérêt universel de la littérature. On n'y voit aucune trace de cet esprit d'aversion et de dédain avec lequel on a traité trop souvent, dans tous les pays, les littératures étrangéres. Vous combattez même, Monsieur, pour les foyers poétiques de l'Italie, en homme qui voudrait voir dans tous les pays la perfection de l'art, et qui la regarde, partout où elle se trouve, comme la richesse de tous, comme un patrimoine acquis à toute intelligence capable de l'apprécier. Je ne vous ferai pas le tort de vous louer de cette dispoistion qui se manifeste partout dans votre écrit, puisque la disposition contraire est injuste et absurde; mais je ne puis ni ne veux me défendre de l'impression heureuse que toute âme honnête éprouve sans doute en voyant ce besoin de bienveillance et de justice devenir de jour en jour plus général en France et en Italie, et succéder à des haines littéraires que leur extrême ridicule n'empêchait pas d'être affligeantes. Il n'y a pas long-temps encore que juger avec impartialité les génies étrangers attirait le reproche de manquer de patriotisme; comme si ce noble sentiment pouvait être fondé sur la supposition absurde d'une perfection exclusive, et obliger, par conséquent, quelqu'un à prendre une jalousie stupide pour base de

ses jugemens; comme si le cœur humain était si resserré pour les affections sympathiques qu'il ne pût fortement aimer sans haïr; comme si les mêmes douleurs et la même espérance, le sentiment de la même dignité et de la même faiblesse, le lien universel de la vérité, ne devaient pas plus rapprocher les hommes, même sous les rapports littéraires, que ne peuvent les séparer la différence de langage et quelques degrés de latitude. C'est une considération pénible, mais vraie, que des écrivains distingués, que ceux-là même qui auraient dû se servir de leur ascendant pour corriger le public de cet égoïsme prétendu national, aient, au contraire, cherché à le renforcer; mais le sens commun des peuples et un sentiment prépondérant de concorde, ont vaincu les efforts et trompé les espérances de la haine. L'Italie a donné naguère un exemple consolant de cette disposition. Un homme célèbre, et qu'elle était accoutumée à écouter avec la plus grande déférence, avait annoncé qu'il laissait après lui un écrit où il avait consigné ses sentimens les plus intimes. Le *Misogallo* a paru, et la voix d'Alfieri, sa voix sortant du tombeau, n'a point eu d'éclat en Italie, parce qu'une voix plus puissante s'élevait, dans tous les cœurs, contre un ressentiment qui aspirait à fonder le patriotisme sur la haine. La haine pour la France! pour cette France illustrée par tant de génie et par tant de vertus! d'où sont sortis tant de vérités et tant d'exemples! pour cette France que l'on ne peut voir sans éprouver une affection qui ressemble à l'amour de la patrie, et que l'on ne peut quitter sans qu'au souvenir de l'avoir habitée il ne se mêle quelque chose de mélancolique et de profond qui tient des impressions de l'exil!....

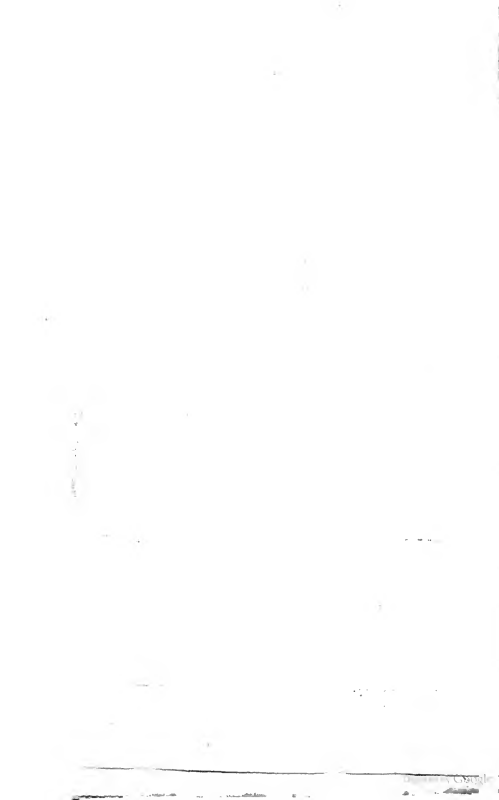
FIN DE LA LETTRE A M. C***

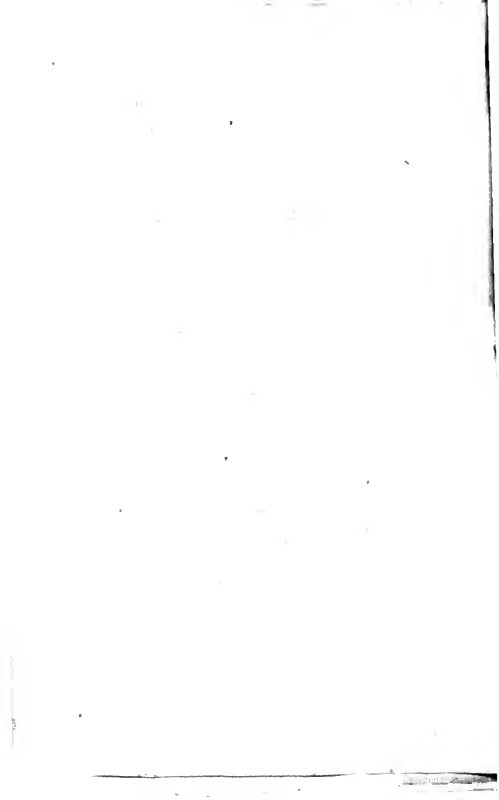
DEL ROMANZO STORICO

E, IN GENERE,

DE' COMPONIMENTI
MISTI DI STORIA E D'INVENZIONE

Intelligo te, frater, alias in historia leges observandas putare, alias in poemate.

Cic. De Legibus, I, 1.

AVVERTIMENTO.

L'autore sarebbe in un bell'impegno se dovesse sostenere che le dottrine esposte nel Discorso che segue, vadano d'accordo con la Lettera che precede. Può dir solamente che, se ha mutato opinione, non fu per tornare indietro. Se poi questo andare avanti sia stato un progresso nella verità, o un precipizio nell'errore, ne giudicherà il lettore discreto, quando gli paia che la materia e il lavoro possano meritare un giudizio qualunque.

DEL ROMANZO STORICO

E, IN GENERE,

DE' COMPONIMENTI
MISTI DI STORIA E D'INVENZIONE

PARTE PRIMA.

Il romanzo storico va soggetto a due critiche diverse, anzi direttamente opposte; e siccome esse riguardano, non già qualcosa d'accessorio, ma l'essenza stessa d'un tal componimento; così l'esporle e l'esaminarle ci pare una bona, se non la migliore maniera d'entrare, senza preamboli, nel vivo dell'argomento.

Alcuni dunque si lamentano che, in questo o in quel romanzo storico, in questa o in quella parte d'un romanzo storico, il vero positivo non sia ben distinto dalle cose inventate, e che venga, per conseguenza, a mancare uno degli effetti principalissimi d'un tal componimento, come è quello di dare una rappresentazione vera della storia.

Per mettere in chiaro quanta ragione possano avere, bisognerà dire qualcosa di più di quello che dicono; senza però dir nulla che non sia implicito e sottinteso in quello che dicono. E noi crediamo di non far altro che svolgere i motivi logici di quel loro lamento, facendoli parlar così al paziente, voglio dire all'autore:

« L'intento del vostro lavoro era di mettermi davanti agli occhi, in una forma nova e speciale, una storia più ricca, più varia, più compita di quella che si trova nell'opere a cui si dà questo nome più comunemente, e

come per antonomasia. La storia che aspettiamo da voi non è un racconto cronologico di soli fatti politici e militari e, per eccezione, di qualche avvenimento straordinario d'altro genere; ma una rappresentazione più generale dello stato dell'umanità in un tempo, in un luogo, naturalmente più circoscritto di quello in cui si distendono ordinariamente i lavori di storia, nel senso più usuale del vocabolo. Corre tra questi e il vostro la stessa differenza, in certo modo, che tra una carta geografica, dove sono segnate le catene de'monti, i fiumi, le città, i borghi, le strade maestre d'una vasta regione, e una carta topografica, nella quale, e tutto questo è più particolarizzato (dico quel tanto che ne può entrare in uno spazio molto più ristretto di paese), e ci sono di più segnate anche le alture minori, e le disuguaglianze ancor meno sensibili del terreno, e i borri, le gore, i villaggi, le case isolate, le viottole. Costumi, opinioni, sia generali, sia particolari a questa o a quella classe d'uomini; effetti privati degli avvenimenti pubblici che si chiamano più propriamente storici, e delle leggi, o delle volontà de'potenti, in qualunque maniera siano manifestate; insomma tutto ciò che ha avuto di più caratteristico, in tutte le condizioni della vita, e nelle relazioni dell'une con l'altre, una data società, in un dato tempo; ecco ciò che vi siete proposto di far conoscere, per quanto siete arrivato, con diligenti ricerche, a conoscerlo voi medesimo. E il diletto che vi siete proposto di produrre, è quello che nasce naturalmente dall'acquistare una tal cognizione, e dall'acquistarla per mezzo d'una rappresentazione, dirò così, animata, e in atto.

« Posto ciò, quando mai il confondere è stato un mezzo di far conoscere? Conoscere è credere; e per poter credere, quando ciò che mi viene rappresentato so che non è tutto ugualmente vero, bisogna appunto ch'io possa distinguere. E che? volete farmi conoscere delle realtà, e non mi date il mezzo di riconoscerle per realtà? Perchè mai avete voluto che queste realtà avessero una parte estesa e principale nel vostro componimento? perchè quel titolo di storico, attaccatoci per distintivo, e

insieme per allettamento? Perchè sapevate benissimo che, nel conoscere ciò che è stato davvero, e come è stato davvero, c'è un interesse tanto vivo e potente, come speciale. E dopo aver diretta e eccitata la mia curiosità verso un tale oggetto, credereste di poterla soddisfare col presentarmene uno che potrà esser quello, ma potrà anche essere un parto della vostra inventiva?

« E notate che, col farvi questa critica, intendo di farvi anche un complimento: intendo di parlar con uno scrittore che sa e sceglier bene i suoi argomenti, e maneggiarli bene. Se si trattasse d'un romanzo noioso, pieno di fatti ordinari, possibili in qualunque tempo, e perciò non notabili in veruno, avrei chiuso il libro senza curarmi d'altro. Ma appunto perchè il fatto, il personaggio, la circostanza, il modo, le conseguenze che mi rappresentate, attirano e trattengono fortemente la mia attenzione, nasce in me tanto più vivo, più inquieto e, aggiungo, più ragionevole il desiderio di sapere se devo vederci una manifestazione reale dell'umanità, della natura, della Provvidenza, o solamente un possibile felicemente trovato da voi. Quando uno che abbia la riputazione di piantar carote, vi racconti una novità interessante, dite di saperla? rimanete appagato? Ora voi (quando scrivete un romanzo, s'intende) siete simile a lui, cioè uno che racconta ugualmente il vero e il falso; e se non mi fate distinguere l'uno dall'altro, mi lasciate come mi lascia lui.

« Istruzione e diletto erano i vostri due intenti; ma sono appunto così legati, che, quando non arrivate l'uno, vi sfugge anche l'altro; e il vostro lettore non si sente dilettato, appunto perchè non si trova istruito. »

Potrebbero sicuramente dir la cosa meglio; ma, anche dicendola così, bisogna confessare che hanno ragione.

Ci sono però, come abbiamo detto da principio, degli altri, che vorrebbero tutt'il contrario. Si lamentano invece che, in questo o in quel romanzo storico, in questa o in quella parte d'un romanzo storico, l'autore distingua espressamente il vero positivo dall'invenzione: la qual cosa, dicono, distrugge quell'unità che è la condizione vitale di questo, come d'ogni altro lavoro del-

l'arte. Cerchiamo di vedere un po' più in particolare su cosa si fondi anche quest'altro lamento.

« Qual è, mi par che vogliano dire, la forma essenziale del romanzo storico? Il racconto; e cosa si può immaginare di più contrario all'unità, alla continuità dell'impressione d'un racconto, al nesso, alla cooperazione, al *coniurat amice* [1] di ciascheduna parte nel produrre un effetto totale, che l'essere alcune di queste parti presentate come vere, e altre come un prodotto dell'invenzione? Queste, se avete saputo inventare a modo, saranno affatto simili a quelle, meno appunto l'esser vere, meno la qualità speciale, incomunicabile, di cose reali. Ora, col manifestare una tal qualità in quelle che l'hanno, voi levate al vostro racconto la sua unica ragion d'essere, sostituendo a ciò che i diversi suoi materiali hanno d'omogeneo, di comune, ciò che hanno di repugnante, d'inconciliabile. Dicendomi espressamente, o facendomi intendere in qualunque maniera, che la tal cosa è di fatto, mi forzate a riflettere (e cos'importa che non sia questa la vostra intenzione?) che l'antecedenti non lo erano, che le susseguenti non lo saranno; che a quella conviene l'assentimento che si dà al vero positivo, e che a queste non può convenire se non quell'altro assentimento, di tutt'altro genere, che si dà al verosimile; e quindi, che la forma narrativa, applicata ugualmente all'una e all'altre, è per quella la forma propria e naturale, per l'altre una forma convenzionale e fattizia: che vuol dire una forma contradittoria per l'insieme.

« E vedete se la contradizione potrebbe esser più strana. Quest'unità, quest'omogeneità dell'insieme, la riguardate anche voi come una cosa importantissima, giacchè, dall'altra parte, fate di tutto per ottenerla. Quella lode che Orazio dà all'autore dell'Odissea:

> E mentisce così, col falso il vero
> Sa in tal guisa intrecciar, che corrisponde
> Sempre al principio il mezzo, al mezzo il fine [2],

[1] Horat., Art. Poet., v. 411.

[2] *Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,*
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.
Horat., Art. Poet., v. 151. La traduzione citata nel testo è del Metastasio.

fate anche voi di tutto per meritarla, scegliendo e dal reale e dal possibile le cose che possano accordarsi meglio tra di loro. E con qual fine, se non perchè la mente del lettore, soggiogata, portata via dall'arte, possa, diremo così, accettarle per una cosa sola come le sono presentate? E venite poi a disfare voi medesimo il vostro lavoro, separando materialmente ciò che avete formalmente riunito! Quell'illusione che è lo sforzo e il premio dell'arte, quell'illusione così difficile a prodursi e a mantenersi, la distruggete voi medesimo, nell'atto del produrla! Non vedete che c'è ripugnanza tra il concetto e l'esecuzione? che con de' pezzetti di rame e de' pezzetti di stagno, congegnati insieme, non si fa una statua di bronzo? »

E a questi cosa risponderemo? In verità, non trovo che si possa dir altro, se non che hanno ragione.

Un mio amico, di cara e onorata memoria, raccontava una scena curiosa, alla quale era stato presente in casa d'un giudice di pace in Milano, val a dire molt'anni fa. L'aveva trovato tra due litiganti, uno dei quali perorava caldamente la sua causa; e quando costui ebbe finito, il giudice gli disse: avete ragione. Ma, signor giudice, disse subito l'altro, lei mi deve sentire anche me, prima di decidere. È troppo giusto, rispose il giudice: dite pur su, che v' ascolto attentamente. Allora quello si mise con tanto più impegno a far valere la sua causa; e ci riuscì così bene, che il giudice gli disse: avete ragione anche voi. C'era lì accanto un suo bambino di sette o ott'anni, il quale, giocando pian piano con non so qual balocco, non aveva lasciato di stare anche attento al contradittorio; e a quel punto, alzando un visino stupefatto, non senza un certo che d'autorevole, esclamò: ma babbo! non può essere che abbiano ragione tutt'e due. Hai ragione anche tu, gli disse il giudice. Come poi sia finita, o l'amico non lo raccontava, o m'è uscito di mente; ma è da credere che il giudice avrà conciliate tutte quelle sue risposte, facendo vedere tanto a Tizio, quanto a Sempronio, che, se aveva ragione per una parte, aveva torto per un'altra. Così faremo anche noi.

E lo faremo in parte con gli argomenti stessi de' due avversari; ma per cavarne una conseguenza diversa e da quella degli uni, e da quella degli altri.

Quando voi, diremo ai primi, pretendete che l'autore d'un romanzo storico vi faccia distinguere in esso ciò che è stato realmente, da ciò che è di sua invenzione, non avete certamente pensato se ci sia la maniera di servirvi. Gli prescrivete l'impossibile, niente meno. E per esserne convinti, basta che badiate un momento come queste cose devono esserci mescolate, affinchè possano far parte d'un racconto medesimo. Per circostanziare, verbigrazia, gli avvenimenti storici, coi quali l'autore abbia legata la sua azione ideale (e voi approvate di certo, che in un romanzo storico entrino avvenimenti storici), dovrà mettere insieme e circostanze reali, cavate dalla storia o da documenti di qualunque genere; perchè qual cosa potrebbe servir meglio a rappresentare quegli avvenimenti nella loro forma vera, e dirò così, individuale? e circostanze verosimili, inventate da lui; perchè volete che vi dia, non una mera e nuda storia, ma qualcosa di più ricco, di più compito; volete che rifaccia in certo modo le polpe a quel carcame, che è, in così gran parte, la storia. Per le stesse ragioni, ai personaggi storici (e voi siete ben contento di trovare in un romanzo storico de' personaggi storici) farà dire e fare, e cose che hanno dette e fatte realmente, quand'erano in carne e ossa, e cose immaginate da lui, come convenienti al loro carattere, e insieme a quelle parti dell'azione ideale, nelle quali gli è tornato bene di farli intervenire. E reciprocamente, ne' fatti inventati da lui, metterà naturalmente circostanze ugualmente inventate, e anche circostanze cavate da fatti reali di quel tempo e di quel luogo; perchè qual mezzo più naturale per farne azioni che abbiano potuto essere in quel tempo, in quel luogo? Così a' suoi personaggi ideali darà parole e azioni ugualmente ideali, e insieme parole e azioni che trovi essere state dette e fatte da uomini di quel luogo e di quel tempo: ben contento di poter rendere più verosimili le sue idealità coi propri elementi del vero. E

basta questo per farvi vedere che non potrebbe fare tra queste cose la distinzione che voi gli chiedete, o piuttosto non potrebbe tentar di farla, se non spezzando il racconto, non dico ogni tanto, ma ogni momento, più volte in una pagina, non di rado in un solo periodo, per dire: questo è positivo, cavato da memorie degne di fede; questo è di mia invenzione, ma dedotto da fatti positivi; queste parole furono dette realmente dal personaggio a cui le attribuisco, ma furono dette in tutt'altra occasione, in circostanze che non entrano nel mio romanzo; quest' altre che metto in bocca a un personaggio immaginario, furono dette realmente da un uomo reale; ovvero, erano discorsi che correvano per le bocche di molti; e via discorrendo. Dareste voi a un componimento così fatto il nome di romanzo? O trovereste che meritasse un nome qualunque? O piuttosto si può egli concepire un componimento così fatto?

Forse mi direte che non v'è mai passato per la mente di chieder tanto. E lo credo; ma qui si tratta di vedere, non solo cosa esprimano direttamente le vostre parole, ma anche cosa importino logicamente. Siano molti o pochi i casi in cui vorreste che l'autore vi facesse distinguere ciò che c'è di reale nel suo racconto; foss'anche un caso solo; perchè lo vorreste? per un vostro capriccio? No, di certo, ma per una bonissima ragione, e l'avete detta voi: perchè la realtà, quando non è rappresentata in maniera che si faccia riconoscere per tale, nè istruisce, nè appaga. Ed è forse una ragione particolare a que' casi, o a quel caso? Tutt' altro: è, di sua natura, una ragione generale, comune a tutti i casi simili. Se dunque vengono altri a lamentarsi di provare lo stesso dispiacevole effetto in altre parti del componimento, non vi par egli che le loro lagnanze meritino soddisfazione al pari delle vostre? Dovete dir di sì, poichè sono fondate su quella ragione medesima: l'esigenza della realtà. Vedete dunque che, imponendo al romanzo storico di farla distinguere o qua o là, gl' imponete in sostanza di farla distinguer per tutto: cosa impossibile, come ho dimostrato, o piuttosto v' ho fatto osservare.

Ecco ora cosa si può dire agli altri:

Il distinguere in un romanzo storico la realtà dall'invenzione, distrugge, secondo voi, l'omogeneità dell'impressione, l'unità dell'assentimento. Ma, di grazia, come si può distruggere ciò che non è? Non vedete che questa distinzione si trova negli elementi necessari e, dirò così, nella materia prima d'un tal componimento? Quando, per esempio, l'Omero del romanzo storico fa entrare nel Wawerley il principe Odoardo, e il suo sbarco in Scozia; in un altro componimento, Maria Stuarda, e la sua fuga dal castello di Lockleven; in un altro, Luigi XI re di Francia, e il suo soggiorno a Plessis-lez-Tours; in un altro Riccardo Cor di leone, e la sua spedizione in Terra Santa, e via discorrendo; non fa nulla dal canto suo per avvertirvi che si tratta di persone reali e di fatti reali. Sono loro che si presentano con questo carattere; sono loro che richiedono assolutamente, e ottengono inevitabilmente quell'assentimento *sui generis,* esclusivo, incomunicabile, che si dà alle cose apprese come cose di fatto: assentimento che chiamerò storico, per opporlo all'altro, ugualmente *sui generis*, esclusivo, incomunicabile, che si dà alle cose apprese come meramente verosimili, e che chiamerò assentimento poetico. Anzi, il male era già fatto prima che que' personaggi comparissero in scena. Prendendo in mano un romanzo storico, il lettore sa benissimo che ci troverà *facta atque infecta* [1], e cose avvenute e cose inventate, cioè due oggetti diversi dei due diversi, anzi opposti assentimenti. E voi accusate l'autore di far nascere una tale discordia, e gli prescrivete di mantenere nel corso dell'opera un'unità ch'era già stata portata via dal titolo!

Forse mi direte, anche voi, ch'io esagero le vostre pretensioni; che l'esserci in una cosa degl'inconvenienti inevitabili non è una ragione di aggiungercene degli altri; che, se quell'omogeneità d'assentimento desiderata dall'arte non si può ottenere così interamente, è però un

1 *Sacri igitur vates, facta atque infecta canentes*... Vida, Poetic., Lib. III, v. 112.

danno gratuito il diminuirla; che, con quell'avvertire espressamente, o col far intendere che la tale o tal altra cosa è positivamente vera, l'autore fa nascere degli assentimenti storici, opposti all'intento dell'arte, dove forse non nascerebbero.

Può darsi; ma cosa potrebbe nascere invece? Due cose sole, cioè o l'una o l'altra di due cose, opposte nè più nè meno all'intento dell'arte: l'inganno, o il dubbio.

Può darsi, dico, che il lettore, se non fosse stato avvertito che la cosa raccontata era realmente avvenuta, l'avrebbe presa, e se la sarebbe goduta per una bella invenzione poetica. Ma è forse a questo, che l'arte aspira? Bello sforzo, in verità, bella operazione dell'arte, quella che consistesse, non nell'ideare cose verosimili, ma nel lasciar ignorare che le cose presentate da essa sono reali! E bell'effetto dell'arte, quello che dovesse dipendere da un'ignoranza accidentale! giacchè, se nell'atto che quel lettore si sta godendo la supposta invenzione poetica, viene uno e gli dice: sappiate che è un fatto positivo, cavato dal tal documento; ecco il pover'uomo trasportato di peso dagli spazi della poesia nel campo della storia. L'arte è arte in quanto produce, non un effetto qualunque, ma un effetto definitivo. E, intesa in questo senso, è non solo sensata, ma profonda quella sentenza, che il vero solo è bello; giacchè il verosimile (materia dell'arte) manifestato e appreso come verosimile, è un vero, diverso bensì, anzi diversissimo dal reale [1], ma un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente: è un oggetto che può bensì esserle trafugato dalla dimenticanza, ma che non può esser distrutto dal disinganno. Nulla può fare che una bella figura umana, ideata da uno scultore, cessi di essere un bel verosimile: e quando la statua materiale, in cui era attuata, venga a perire, perirà bensì con essa la cognizione accidentale di quel verosimile, non, certamente, la sua incorruttibile entità. Ma se uno, vedendo, da lontano e al barlume, un uomo ritto e fermo su un

1 Vedi il Dialogo che segue questo discorso.

edifizio, in mezzo a delle statue, lo prendesse per una statua anche lui, vi pare che sarebbe un effetto d'arte?

L'altra cosa che potrebbe nascere è che il lettore, non avvertito dall'autore, che una o un'altra cosa, la quale eccita particolarmente la sua attenzione, è cosa di fatto; ma avvertito dalla natura o, per dir meglio, dall'assunto del componimento, che può benissimo esser cosa di fatto, rimanga in dubbio, esiti; e certo senza sua colpa, come contro sua voglia. Assentire, assentir rapidamente, facilmente, pienamente, è il desiderio d'ogni lettore, meno chi legga per criticare. E si assente con piacere, tanto al puro verosimile, quanto al vero positivo; ma, l'avete detto voi, con assentimenti diversi, anzi opposti; e, aggiungo io, con una condizione uguale in tutt'e due i casi; cioè che la mente riconosca nell'oggetto che contempla, o l'una o l'altra essenza, per poter prestare o l'uno o l'altro assentimento. Dissimulando la realtà della cosa raccontata, l'autore sarebbe riuscito, secondo il vostro desiderio, a impedire un assentimento storico, ma levando insieme al lettore il mezzo di prestarne uno qualunque. Effetto contrario anch'esso, quanto si possa dire, all'intento dell'arte; poichè, qual cosa più contraria all'unità, all'omogeneità dell'assentimento, che la mancanza dell'assentimento?

Ed è appunto per prevenire e l'inganno di cui ho parlato sopra, e questa esitazione; è per non fare al lettore una miserabile marachella, o per servire a un suo probabile desiderio, per non lasciar senza risposta una sua tacita interrogazione, che un autore può essere, in questo o in quel caso, tentato fortemente, e come strascinato a distinguere espressamente la realtà: è perchè sente quanto manchi alla cosa rappresentata, mancandole la manifestazione d'una qualità di questa sorte. Non dico che faccia bene; non nego che faccia una cosa direttamente, manifestamente contraria all'unità del componimento: dico che il lasciar lui di farla non servirebbe ad ottenere questa unità. Fa come il povero maestro Iacopo del Molière, che si presenta, ora con la giacchetta di cuoco, ora col camiciotto di cocchiere, perchè l'Avaro,

suo padrone, vuol che faccia tutt'e due i mestieri, e lui ha accettata un tal condizione.

Ricapitolando ora tutti questi pro e contro, ci pare di poter concludere: che hanno ragione e gli uni nel volere che la realtà storica sia sempre rappresentata come tale, e gli altri, nel volere che un racconto produca assentimenti omogenei; ma che hanno torto e gli uni e gli altri nel volere e questo e quell'effetto dal romanzo storico, mentre il primo è incompatibile con la sua forma, che è la narrativa; il secondo co' suoi materiali, che sono eterogenei. Chiedono cose giuste, cose indispensabili; ma le chiedono a chi non le può dare.

Ma se fosse così, ci si dirà ora, sarebbe in ultimo il romanzo storico che avrebbe torto per ogni verso.

Questa è appunto la nostra tesi. Volevamo dimostrare, e crediamo d'aver dimostrato, che è un componimento, nel quale riesce impossibile ciò che è necessario; nel quale non si possono conciliare due condizioni essenziali, e non si può nemmeno adempirne una, essendo inevitabile in esso e una confusione repugnante alla materia, e una distinzione repugnante alla forma; un componimento, nel quale deve entrare e la storia e la favola, senza che si possa nè stabilire, nè indicare in qual proporzione, in quali relazioni ci devano entrare; un componimento insomma, che non c'è il verso giusto di farlo, perchè il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio. Gli chiedon troppo; ma troppo in ragion di che? Della sua possibilità? Verissimo; ma ciò appunto dimostra il vizio radicale del suo assunto, perchè, in ragione delle cose, chiedere al vero di fatto, che sia riconoscibile, e chiedere a un racconto, che produca assentimenti omogenei, è chiedere quello che ci vuole per l'appunto. Sono due cose incompatibili; ma dove? Nel romanzo storico? Verissimo ancora; ma peggio per il romanzo storico; perchè, in sè, sono due cose fatte apposta per andare insieme. E se ci fosse bisogno d'addurre le prove d'una tal verità, le troveremmo subito in uno de' due generi di lavoro, che il romanzo storico contraffà e confonde, voglio dire la storia. Questa infatti si propone appunto di raccontare de' fatti reali, e di pro-

durre per questo mezzo un assentimento omogeneo, quello che si dà al vero positivo.

Ma, potrà qui forse opporre qualcheduno, s'ottiene egli codesto dalla storia? Produce essa una serie d'assentimenti risoluti e ragionevoli? O non lascia spesso ingannati quelli che sono facili a credere, e dubbiosi quelli che sono inclinati a riflettere? E indipendentemente dalla volontà d'ingannare, quali sono le storie composte da uomini, dove si possa esser certi di non trovare altro che la verità netta e distinta?

Certo, risponderemo, non mancano nella storia fandonie, anzi bugie. Ma è colpa dello storico, e non condizione del componimento. Quando d'uno storico si dice che fa la frangia alle cose, che vi fa un pasticcio di fatti e d'invenzioni, che non si sa cosa credergli, s'intende fargli carico d'una cosa che aveva il mezzo di schivare. E infatti il mezzo c'era, sicuro quanto facile; giacchè, qual cosa più facile che l'astenersi dall'inventare? Vedete se vi pare che l'autore del romanzo storico possa far uso di questo mezzo, per schivar, quanto è in lui, d'ingannare il lettore.

È certo ugualmente, che anche dallo storico più coscienzioso, più diligente, non s'avrà, a gran pezzo, tutta la verità che si può desiderare, nè così netta come si può desiderare. Ma anche qui non è colpa dell'arte: è difetto della materia. Perchè un'arte sia buona e ragionevole, non si richiede che sia propria ad ottenere interamente e perfettamente il suo fine: non ce ne sono di tali. Arte buona e ragionevole è quella che, proponendosi un fine sensato, adopra i mezzi più adattati a ottenerlo fin dove si può, i mezzi che sarebbero adattati ad ottenerlo interamente, ne' limiti delle facoltà umane, quando ci fosse la materia corrispondente. De' fatti reali, dello stato dell'umanità in certi tempi, in certi luoghi, è possibile acquistare e trasmettere una cognizione, non perfetta, ma effettiva: ed è ciò che si propone la storia: intendo sempre la storia in buone mani. Non arriva fin dove vorrebbe; ma non ne sta volontariamente indietro un passo. Non supera a gran pezzo, tutte le difficoltà; ma si guarda

bene di crearne veruna. Vi lascia anch'essa qualche volta nel dubbio; ma quando ci si trova essa medesima. Anzi (perchè a chi è nella strada giusta, tutto viene a proposito), anche del dubbio la storia si serve. Non solo lo confessa apertamente, ma, all'occorrenza, lo promove, lo sostiene, cerca di sostituirlo a delle false persuasioni. Vi fa dubitare, perchè ha voluto che dubitaste; non come il romanzo storico, per avervi eccitato ad assentire, sottraendovi insieme ciò ch'era necessario a determinar l'assentimento. Nel dubbio provocato dalla storia, lo spirito riposa, non come al termine del suo desiderio, ma come al limite della sua possibilità: ci s'appaga, dirò così, come in un atto relativamente finale, nel solo atto bono che gli sia dato di fare. Nel dubbio eccitato dal romanzo storico, lo spirito invece s'inquieta, perchè nella materia che gli è presentata vede la possibilità d'un atto ulteriore, del quale gli è nello stesso tempo creato il desiderio, e trafugato il mezzo. Credo che non ci sarà alcun autore di romanzi storici, o anche d'un solo romanzo storico, a cui non sia capitato qualche volta di sentirsi domandare se il tal personaggio, il tal fatto, la tale circostanza fosse cosa vera, o di sua invenzione. E credo ugualmente, che avrà detto tra sè: Ah traditore! sotto la forma d'una domanda innocente, tu mi fai una critica velenosa: mi protesti in fondo, che il libro t'ha lasciato, anzi t'ha dato il bisogno di tirar l'autore per il mantello. So bene che è merito d'un libro il dar la volontà di sapere più di quello che insegna; ma costì è un'altra faccenda. Le cose che tu desideri di sapere sono cose di cui t'ho parlato; mi chiedi, non d'aggiungere, ma di disfare.

Non sarà fuor di proposito l'osservare che, anche del verosimile la storia si può qualche volta servire, e senza inconveniente, perchè lo fa nella buona maniera, cioè esponendolo nella sua forma propria, e distinguendolo così dal reale. E lo può fare senza che ne sia offesa l'unità del racconto, per la ragione semplicissima che quel verosimile non entra a farne parte. È proposto, motivato, discusso, non raccontato al pari del positivo, e insieme col positivo, come nel romanzo storico. E non c'è nem-

meno pericolo che ne rimanga offesa l'unità del componimento; poichè qual legame più naturale, qual più naturale continuità, per così dire, di quella che si trova tra la cognizione e l'induzione? Quando la mente riceve la notizia d'un positivo che ecciti vivamente la sua attenzione, ma una notizia tronca e mancante di parti o essenziali, o importanti, è inclinata naturalmente a rivolgersi a cose ideali che abbiano con quel positivo, e una relazione generale di compossibilità, e una relazione speciale o di causa, o d'effetto, o di mezzo, o di modo, o d'importante concomitanza, che ci hanno dovuta avere le cose reali di cui non è rimasta la traccia. È una parte della miseria dell'uomo il non poter conoscere se non qualcosa di ciò che è stato, anche nel suo piccolo mondo; ed è una parte della sua nobiltà e della sua forza il poter congetturare al di là di quello che può sapere. La storia, quando ricorre al verosimile, non fa altro che secondare o eccitare una tale tendenza. Smette allora, per un momento, di raccontare, perchè il racconto non è, in quel caso, l'istrumento bono, e adopra invece quello dell'induzione: e in questa maniera, facendo ciò che è richiesto dalla diversa ragione delle cose, viene anche a fare ciò che conviene al suo novo intento. Infatti, per poter riconoscere quella relazione tra il positivo raccontato e il verosimile proposto, è appunto una condizione necessaria, che questi compariscano distinti. Fa, a un di presso, come chi, disegnando la pianta d'una città, ci aggiunge, in diverso colore, strade, piazze, edifizi progettati; e col presentar distinte dalle parti che sono, quelle che potrebbero essere, fa che si veda la ragione di pensarle riunite. La storia, dico, abbandona allora il racconto, ma per accostarsi, nella sola maniera possibile, a ciò che è lo scopo del racconto. Congetturando, come raccontando, mira sempre al reale: lì è la sua unità. Dove se ne va, o piuttosto, come si forma quella del romanzo storico, che erra tra due mire opposte?

Ci si permetta di prevenir qui un'altra obiezione, ancor meno fondata, ma pure da temersi, perchè, in tutte le occasioni simili a questa, non manca mai. Si tratta del

romanzo storico, ci si potrà dire, e voi lo paragonate alla storia, dimenticando che sono due specie di lavori, che hanno due intenti, in parte simili bensì, ma in parte affatto diversi.

Ci vuol poco a vedere che una tale obiezione non si fonda che su una petizione di principio. Certo, se il romanzo storico avesse un suo intento, più o meno diverso da quello della storia, ma ugualmente logico, sarebbe una stravaganza l'opporgli l'intento e le leggi della storia. Ma la questione è appunto se il romanzo storico abbia un suo intento logico, e quindi ottenibile; e se possa, per conseguenza, avere delle sue leggi particolari, ordinate a quell'intento. L'intento d'un'arte è condizionato alla materia, o a ciascheduna delle materie che adopra; e aver veduto quali siano le condizioni ingenite e necessarie d'una materia, in un'arte qualunque, è averlo veduto per tutte l'arti esistenti e possibili, che vogliano servirsi della materia medesima. Poichè il romanzo storico prende come parte della sua materia quella che è la propria e natural materia della storia, bisogna bene che, per questa parte, sia messo a paragone con essa. Non è per cagione del titolo, nè della forma, nè dell'assunto dell'opera, che della verità storica non si può far altro di bono, se non rappresentarla più distintamente che si può; e per la natura della verità storica. Anche l'alchimia aveva un suo intento, diverso in parte da quello della chimica: non le mancava altro, che d'ottenerlo; anch'essa supponeva che ci dovessero essere i mezzi adattati a quell'intento: non le mancava altro, che di trovarli. E nulla è stato più a proposito che l'opporle gli esperimenti e i raziocini della chimica, in quanto lavoravano tutt'e due sui metalli. E si veda come sarebbe parso strano se quella avesse risposto: Codesto anderà bene per la chimica; ma io mi chiamo l'alchimia.

Non ha il romanzo storico un intento suo proprio e insieme logico: ne contraffà due, come ho accennato Certo, in questa proposizione = rappresentare, per mezzo d'un'azione inventata, lo stato dell'umanità, in un'epoca passata e storica, = c'è un'unità verbale e apparente.

Ma la cosa che sarebbe necessaria per costituirne l'unità razionale, voglio dire la corrispondenza d'un tal mezzo, con un tal fine, c'è gratuitamente e falsamente supposta. Il mezzo, e l'unico mezzo che uno abbia di rappresentare uno stato dell'umanità, come tutto ciò che ci può essere di rappresentabile con la parola, è di trasmetterne il concetto quale è arrivato a formarselo, coi diversi gradi o di certezza o di probabilità che ha potuto scoprire nelle diverse cose, con le limitazioni, con le deficienze che ha trovato in esse, o piuttosto nella attualmente possibile cognizione di esse; è in somma, di ripetere agli altri l'ultime e vittoriose parole che, nel momento più felice dell'osservazione, s'è trovato contento di poter dire a sè medesimo. Ed è il mezzo di cui si serve la storia: chè, per storia, intendo qui, non la sola narrazione cronologica d'alcune specie di fatti umani, ma qualsisia esposizione ordinata e sistematica di fatti umani. È questa, dico, la storia che intendo d'opporre al romanzo storico; e che s'avrebbe ragione d'opporgli, quand' anche essa non fosse altro che possibile. Ma, del resto, chi non sa che ci sono molti lavori, di questo genere, e alcuni lodati con gran ragione? lavori, lo scopo de' quali è appunto di far conoscere, non tanto il corso politico d'una parte dell'umanità, in un dato tempo, quanto il suo modo d'essere, sotto aspetti diversi e, più o meno, moltiplici. Trovate forse, che, in questo ramo principalmente, la storia sia rimasta indietro da ciò che un tale intento poteva richiedere, da ciò che i materiali, cercati e osservati con un proposito più vasto e più filosofico, potessero dare? che abbia trascurato d'occuparsi di certi fatti, o d'ordini interi di fatti, de' quali non sentiva l'importanza? che non abbia voluto osservare certe relazioni, certe dipendenze reciproche di certi fatti, che pure aveva raccolti, e che ha riferiti, ma come estranei gli uni agli altri, perchè, a prima vista, possono parer tali? Gridatela; ma raccomandatevi a lei, perchè è la sola che possa riparare le sue omissioni. E c'è qualcheduno che, vedendo in particolare questa possibilità di far meglio, intorno a uno o a un altro momento del passato storico, si metta

a una nova ricerca? Bravo! *macte animo!* frughi ne' documenti di qualunque genere, che ne rimangano, e che possa trovare; faccia, voglio dire, diventar documenti anche certi scritti, gli autori de' quali erano lontani le mille miglia dall'immaginarsi che mettevano in carta de' documenti per i posteri; scelga, scarti, accozzi, confronti, deduca e induca; e gli si può star mallevadore, che arriverà a formarsi, di quel momento storico, concetti molto più speciali, più decisi, più interi, più sinceri di quelli che se ne avesse fino allora. Ma che altro vuol dir tutto questo, se non concetti più obbligati?

Che se, in vece di trattar col lettore come tratta con sè, di presentare agli altri intelletti, intatta e schietta, l'immagine che, in ricompensa delle sue ricerche e delle sue meditazioni, è apparsa al suo; la ripone, per spezzarla di nascosto, e fare, co' rottami di essa e con una materia di tutt'altra natura, qualcosa di più e di meglio; se, per renderla più animata, vuol farla vivere di due vite diverse; se prende per mezzo ciò che era il fine; allora la ragione delle cose, la quale non sa nulla di questi progetti, ed è avvezza bensì a mantenere, e con gran puntualità, i suoi impegni, ma non quelli degli altri, non solo non permette che da un tale impasto resulti una rappresentazione più compita d'uno stato reale dell'umanità, ma nemmeno quella meno particolarizzata, che poteva resultare dal ritratto sincero delle cose reali: Chè il positivo non è riguardo alla mente, se non in quanto è conosciuto; e non si conosce, se non in quanto si può distinguerlo da ciò che non è lui; e quindi l'ingrandirlo con del verosimile, non è altro, in quanto all'effetto di rappresentarlo, che un ridurlo a meno, facendolo in parte sparire. Ho sentito parlare (cosa vecchia e vera anche questa) d'un uomo più economo che acuto, il quale s'era immaginato di poter raddoppiar l'olio da bruciare, aggiungendoci altrettanta acqua. Sapeva bene che, a versarcela semplicemente sopra, l'andava a fondo, e l'olio tornava a galla; ma pensò che, se potesse immedesimarli mescolandoli e dibattendoli bene, ne resulterebbe un liquido solo, e si sarebbe

ottenuto l'intento. Dibatti, dibatti, riuscì a farne un non so che di brizzolato, di picchiettato, che scorreva insieme, e empiva la lucerna. Ma era più roba, non era olio di più; anzi riguardo all'effetto di far lume, era molto meno. E l'amico se n'avvide, quando volle accendere lo stoppino.

Ho serbata per l'ultima l'obiezione più tremenda e più inevitabile: il fatto. Tutte codeste, mi sento dire, saranno belle teorie; ma il fatto le manda a monte. Mi sapreste indicare, tra l'opere moderne e antiche, molte opere più lette, e con più piacere e ammirazione, de' romanzi storici d'un certo Walter Scott? Voi volete dimostrare, con questo e con quell'argomento, che non devano poter produrre un tal effetto. Ma se lo producono?

Obiezione, però, tremenda solamente in apparenza; giacchè tutta la sua forza è riposta in un equivoco, cioè nel chiamar fatto una cosa che si sta facendo. Che quei romanzi siano piaciuti, e non senza di gran perchè, è un fatto innegabile, ma è un fatto di que' romanzi, non il fatto del romanzo storico: che poi questa specie di componimento continui a piacere, quindi a esser coltivata, è la questione, e non il fatto. In questa, come in tante altre cose, il fatto d'un tempo non è certamente una malleveria del fatto avvenire; e gli esempi di giudizi d'un' età cassati da un'altra sono troppi e troppo spesso rammentati perchè ci sia bisogno d'allegarne. Che se, rammentandoli così spesso, e con tanto compatimento, non badiamo poi abbastanza al pericolo di darne de' novi, è perchè, ne' giudizi attuali, ci par di vedere qualcosa di più maturo, di più autorevole, di definitivo. E non c'è da maravigliarsene: sono i nostri. Per compatire quelli del tempo passato, siamo la posterità, che non è poco; per fidarci de' nostri, siamo il secolo, che non è meno.

Tra quegli esempi notissimi, ci si permetta però di citarne uno che ha un'analogia importante col nostro argomento. Qual voga maggiore di quella ch'ebbero i romanzi storico-eroico-erotici (non saprei come chiamarli con un nome solo) di M.elle Scuderi, e d'alcuni suoi antecessori e successori meno famosi? e non già in un paese o in un secolo rozzo, poichè era la Francia del tempo di

Luigi XIV. Basti la testimonianza di Boileau, il quale, nel discorso premesso al dialogo dove canzona que' romanzi, confessa che, « essendo giovine quando facevano più furore, gli aveva letti con grand'ammirazione, come li leggeva ognuno, e gli aveva riguardati come capolavori della lingua francese [1]. »

Sarebbe certamente una stravaganza, ancora più che un'ingiustizia, il mettere que' lavori del pari co' lavori di Walter Scott. Ma, con tutta la distanza che passa, non solo tra questo e quegli autori, ma anche tra le due specie di componimenti, c'è tra queste, come ho accennato, un'analogia, anzi un'identità importante: l'essere ugualmente romanzi ne' quali ha parte la storia. E non si dica che, in que' primi, la storia non c'era messa che per pretesto, e quasi per burla; che nessuno badava alla storia nel leggere quelle strane vicende d' amori furibondi e platonici, e quelle dissertazioni e dispute sull'amore, più strane ancora delle vicende. Si supponga un poco, che M.elle Scuderi, in quella sua Clelia già tanto letta, e ancora rammentata ogni tanto, avesse dato il nome di Virginia alla donna oltraggiata da Sesto Tarquinio; avesse fatto di Porsena un re della Macedonia, o anche della Gallia Cisalpina; avesse fatto che, per fuggire dal campo nemico, l'eroina del titolo si buttasse a noto nell'Eufrate, o anche nel Po; e si pensi come sarebbe parso strano a que' lettori medesimi, per altro così tolleranti. Non era in essi un'intera e assoluta indifferenza per la veracità della storia ficcata in que' componimenti: era bensì, e solamente, una tolleranza molto maggiore di quella che ora è possibile. Badavano anche loro alla storia, leggendoli: e come no, poichè ce la volevano? Poichè, dico, s'accettavano dal pubblico, e con tanto gradimento, de' componimenti, ne' quali la storia entrava come una parte essenziale, ai quali la storia somministrava delle condizioni fondamentali, non solo di luogo e di tempo, ma di fatti e di persone; bisogna dire che in que' componimenti

1 *Les héros de roman*, *Dialogue*. Il discorso fu scritto molt' anni dopo, e per una nova edizione.

si voleva la storia. E non si poteva volerla senza badarci. Solo ci si badava meno di quello che ci si badi al presente.

Ora, come è nata una tale differenza? Di punto in bianco, e da un momento all'altro? Non fu così, nè poteva essere. Quella tolleranza andò gradatamente scemando: si volle sempre più storia, e in quel dipiù, una maggior quantità di circostanze storiche. E intendo qui parlare, non solo relativamente a quell'effimera e capricciosissima specie di componimenti, ma a qualunque specie di componimenti misti di storia e d'invenzione; come intendo parlare, non d'un progresso regolarmente continuo, d'una tendenza unanime, ma d'un progresso effettivo nell'insieme, d'una tendenza prevalente, facendo astrazione da quelle fermate temporanee, e da quegli accidentali passi indietro, che hanno luogo in qualunque corso d'idee e di fatti. La tolleranza, dico, andò scemando nel pubblico, e, parte in conseguenza di ciò, parte senza di ciò, ma sempre per la medesima cagione, andò scemando l'audacia negli scrittori. Fu qualche volta il pubblico (e in questo comprendo naturalmente, e come parte importante, i critici di professione), fu qualche volta il pubblico, che, mostrando o col biasimo o col disprezzo, di non poter più soffrire un tal grado, un tal modo d'alterazione della storia, obbligò gli scrittori a metterne di più, e con un maggior corredo di circostanze reali; furono qualche volta gli scrittori, che, o meditando in astratto sull'arte loro, o sentendo, nell'atto pratico della composizione, più vivamente de' loro antecessori o anche de' loro contemporanei, l'importanza e la connessione del vero storico, trovarono qualche nova maniera di dargli un po' più di posto ne' loro componimenti. E ognuno di questi progressi speciali, sia nella teoria, sia nella pratica, potè (come accade d'ogni ripiego a un inconveniente che, in quel momento, dia più nell'occhio) esser trovato bastante. Ma dopo qualche tempo, il desiderio della verità storica, desiderio sempre crescente per ragioni indipendenti dall'arte, e accresciuto, relativamente all'arte, da quelle modificazioni medesime,

fece sentire novi inconvenienti, e cercar novi ripieghi. Ognuna di quelle successive contentature fu un fatto; nessuna il fatto: ognuna di quelle modificazioni fu un passo; nessuna fu, nè poteva esser l'arrivo. Poichè (siamo sempre lì) quale può essere il punto d'arrivo nella strada della verità storica, se non l'intera (relativamente, s'intende) e pura verità storica? Nelle cose formate di parti consentanee, ogni miglioramento d'una parte qualunque serve a render più solido il tutto; in quelle composte d'elementi contrari e incompatibili, il miglioramento conduce alla distruzione.

E con questo siamo venuti a dichiarare espressamente (cosa, del resto, implicita in tutto il detto fin qui) che, opponendo al romanzo storico la contradizione innata del suo assunto, e per conseguenza, la sua incapacità di ricevere una forma appagante e stabile, non abbiamo punto inteso d'opporgli un vizio suo particolare, e d'andar dietro a quelli che l'hanno chiamato e lo chiamano un genere falso, un genere spurio. Questa sentenza inchiude una supposizione, al parer nostro, affatto erronea, cioè che la maniera di congegnar bene insieme la storia e l'invenzione, fosse trovata e praticata, e che il romanzo storico sia venuto a guastare. Non è un genere falso, ma bensì una specie d'un genere falso, quale è quello che comprende tutti i componimenti misti di storia e d'invenzione, qualunque sia la loro forma. E aggiungiamo che, come è la più recente di queste specie, così ci pare la più raffinata, il ritrovato più ingegnoso per vincere la difficoltà, se fosse vincibile.

Ognuno riconoscerà senza dubbio che, per poter portare un giudizio compito sul romanzo storico, era necessario d'entrare in una tale questione. Ma siamo, certo, ben lontani dall'immaginarci che l'opinione da noi espressa su questo punto ci si passi così facilmente. Cercheremo dunque di giustificarla, paragonando l'assunto del romanzo storico con quello dell'epopea e della tragedia, e accennando le variazioni avvenute nella teoria e nella pratica di queste due principali e più illustri forme del genere, per ciò che riguarda la loro relazione con la sto-

ria. Variazioni che poterono bensì esser segnate (chi non lo sa? o chi potrebbe dimenticarsene?) da splendidi e perenni monumenti d'ingegno, perchè l'ingegno imprime una forma durevole anche alle cose che non avrebbero per sè la ragion di durare; ma variazioni mosse da una cagione ben potente, poichè la bellezza sempre sentita, e l'autorità sempre viva di que' monumenti non bastarono, in nessun tempo, a troncarne il corso. Fabbricati, non solo da mani maestre, ma in parte con istrumenti che hanno persa la loro attitudine, par che dicano a chi più e meglio li guarda: ammirami, e fa altrimenti.

PARTE SECONDA.

L'assunto dell'epopea, secondo il concetto generalmente ricevuto d'un tal componimento, è di rappresentare un grande e illustre avvenimento, inventandone in gran parte le cagioni, i mezzi, gli ostacoli, i modi, le circostanze; per produrre così un diletto d'una specie più viva, e un'ammirazione d'un grado più elevato di quello che possa mai fare la semplice e sincera narrazione storica dell'avvenimento medesimo.

Non esito a dire, che, se una cosa simile venisse proposta ora com'ora, per la prima volta, e *a priori*, senza che ce ne fosse alcun esempio di fatto, e solamente come una cosa da potersi fare, la proposta parrebbe strana ai dotti e agl'indotti ugualmente. Chi non avesse, d'un grande e illustre avvenimento qualunque, una notizia circostanziata, e lo conoscesse solamente per quella formola, più o meno astratta, che è, per dir così, il nome proprio degli avvenimenti, non saprebbe intendere come uno potesse invitarlo a occuparsi di quell'avvenimento, se non appunto per fargliene conoscere le cagioni, i mezzi, gli ostacoli, i modi, le circostanze; e per dar così a quella poverissima e capacissima formola ciò che le manca nella sua mente. Chi poi n'avesse una cognizione più estesa, più circostanziata, troverebbe forse ancora più singolare, per dir poco, il disegno di rappresentar-

glielo separato da una parte qualunque, non che da una gran parte di quelle condizioni così naturalmente legate, compenetrate con esso, e unito in vece con delle condizioni immaginarie. Disposto a ricevere tutto ciò che potesse o estendere di più, o rettificare il suo concetto, sarebbe ugualmente pronto a opporre a ogni cosa che venisse per alterarlo, quell'*incredulus odi,* con cui la mente ributta, non solo la specie particolare di falso a cui applicò Orazio tali parole [1], ma il falso d'ogni genere e d'ogni grado, che si presenti a richiedere un posto già occupato da un vero.

Si veda infatti come gli scrittori di storia, gente che conosce i suoi interessi, e che, al pari di qualunque poeta epico, desidera di produrre e diletto e ammirazione, cerchino, e i moderni particolarmente, di secondare questa disposizione de' lettori. Si veda come si diano premura d'avvertirli che le condizioni reali dell'avvenimento, grande o piccolo (e tanto più, se grande), o della serie d'avvenimenti che sono per descrivere, erano o poco o male conosciute; che la c'è voluta tutta a nettare quella materia da ciò che ci aveva appiccicato la mala fede degli uni, e l'immaginazione degli altri; che, sulle cagioni e principali e secondarie, sui modi, sulle circostanze, si troveranno ne' loro lavori delle notizie tanto nove e inaspettate, quanto genuine; che in somma le loro ricerche e le loro osservazioni gli hanno messi in caso di sostituire un concetto più ordinato, più intero, più sincero di quello o di quegli avvenimenti, al concetto più o meno alterato e confuso, che se ne poteva aver prima. E a lettori e scrittori che hanno tra di loro un'intesa di questa sorte, e prodotta da tali motivi, si verrebbe a proporre l'alterazione de' concetti de' grandi avvenimenti, come scopo e soggetto d'una nova specie

1 *Nec pueros coram populo Medea trucidet,*
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
Aut in avem Progne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.
Horat., De arte poet., v. 185, et seq.

di lavori! Proposta che, a svolgerla appena appena, verrebbe a dire, a un di presso, così:

Tra gli avvenimenti passati di cui rimane la memoria, ce ne sono alcuni che si chiamano grandi e riguardo alle cagioni e riguardo agli effetti; cioè, da una parte, per un concorso straordinario di voleri e d'azioni umane, che cooperarono, anche col loro contrasto, a farli riuscire quali li conosciamo; dall'altra, per una straordinaria mutazione che ne seguì nello stato d'una o di più società. Ognuno di questi avvenimenti ebbe, oltre le sue cagioni principali, una quantità di cagioni secondarie, e anche nate ne' diversi momenti del suo progresso; ognuno ebbe i suoi ostacoli e i suoi aiuti, i suoi ritardi e le sue spinte, i suoi accidenti e i suoi modi speciali e, per dir così, individuali. E, certo, fa un'opera sensata e utile lo storico, a raccoglier tutte quelle notizie, a depurarle, a serbare a ciascheduna cosa, e a ciaschedun uomo il suo proprio modo, il suo proprio grado d'efficienza sul tutto, a studiare e a mantenere l'ordine reale de' fatti, dimanierachè il lettore, ammirando la grandezza e la novità del resultato, lo trovi insieme naturalissimo, anzi relativamente necessario. Ma c'è qualcos' altro da fare, e, in un certo senso, qualcosa di meglio: rappresentare quegli avvenimenti quali avrebbero dovuto essere, per riuscir più dilettevoli e più maravigliosi. E questa, o poeta, è la tua parte. A te dunque a fare una nova scelta tra le parti dell'avvenimento, lasciando fuori quelle che non servono al tuo intento speciale e più elevato, e trasformando come ti torna meglio quelle che ti torna meglio di conservare; a te a trovare delle difficoltà che, secondo te, avrebbero dovuto ritardare o sviare il corso dell'avvenimento, e naturalmente a trovare anche gli sforzi coi quali si sarebbero dovute superare; a te a immaginare accidenti, disegni, passioni e, per far più presto, uomini che avrebbero dovuto averci una parte più o meno importante; a te a disegnar la strada che le cose avrebbero dovuta prendere per arrivare dove sono arrivate.

Ho detto che, se un progetto di questa sorte venisse

in questi tempi proposto *a priori*, parrebbe strano: non temerei di dir troppo aggiungendo che non verrebbe neppure in mente a nessuno.

Anzi, se vogliamo guardare un po' più in là, o piuttosto rammentarci di cose note, si troverà che ciò non accadde in nessun tempo. L'epopea letteraria (della quale l'epopea storica non fu nemmeno la prima forma) non venne al mondo, per dir così, a caso pensato; non fu la realizzazione d'un concetto astratto e anteriore; fu l'imitazione d'un fatto molto, ma molto, diverso. L'epopea primitiva e, dirò così, spontanea non fu altro che storia: dico storia nell'opinione degli uomini ai quali era raccontata o cantata; che è ciò che importa e che basta alla questione presente. Di quella allora creduta storia rimasero due monumenti perpetuamente singolari, l'Iliade e l'Odissea. E quando non poterono più essere accettati per vera e genuina storia; ma nello stesso tempo riuscivano sommamente dilettevoli, per altre ragioni e potevano quindi esser considerati anche da un lato puramente estetico; nacque facilmente il pensiero di comporne altri sulla stessa idea, e (perchè anche l'imitazione non va per salti) sopra soggetti presi ugualmente dalle tradizioni dell'età favolose. E questa fu la prima forma dell'epopea letteraria; la quale differiva dalla prima in quanto al non avere nè l'effetto, nè l'intento d'ottener fede alle cose raccontate; e ne serbava però quella condizione importante del raccontar cose, alle quali non c'erano cose positive e verificabili da opporre. Non era più la storia, ma non c'era una storia, con la quale avesse a litigare. Il verosimile, cessando di parer vero, poteva manifestare e esercitar liberamente la sua propria e magnifica virtù, poichè non veniva a incontrarsi in un medesimo campo col vero, il quale, o volere o non volere, ha anch'esso una sua ragione e una sua virtù propria e che opera indipendentemente da ogni convenzione in contrario. Di questa forma c'è rimasto il monumento, senza dubbio il più splendido, l'Eneide.

Che poi i poemi omerici fossero da principio accettati

come storia, s'argomenterebbe abbastanza, quando non ce ne fossero altri indizi, dal sapere che allora non ce n'era altra, e dal riflettere che i popoli non stanno senza storia. De' fatti umani, e principalissimamente di quelli de' loro antenati, vogliono essi conoscere il vero, e ne vogliono conoscer molto ben lontani dall' immaginarsi che, in una tal materia, si possa cavare un piacere d'altro genere dalla contemplazione del mero verosimile. Quindi quell' ingrossarsi, e quel trasformarsi delle tradizioni, alle quali l' invenzione sostituiva di mano in mano, e con la bona misura, i particolari che non potevano più esser somministrati dalle rimembranze: invenzione, facile, spontanea e, in parte, direi quasi involontaria ne' suoi autori, e che, certo, non era presentata a delle menti desiderose di trovarla in fallo. Del rimanente, che tale fosse e l'autorità e l'origine di que' poemi, nessuno ne dubita; e non è certamente d'uomini tra i meno osservatori o tra i meno eruditi quella congettura, che siano, non già lavori d'un uomo solo, messi, per dir così, in brani da quelli che li cantavano, più o meno fedelmente, al popolo, e rimessi poi insieme; ma una raccolta, una cucitura del lavoro successivo di molti, intorno ai medesimi temi; e che il loro vero autore sia stato *l'Omero sperduto dentro la folla de' greci popoli,* come dice il Vico [1], con quella sua originalità, non di rado ancor più dotta che ardita. A ogni modo, quelle storie parlavano alla credulità, non al bon gusto, che non era ancora nato. E si pensi un poco come sarebbero stati accolti i rapsodi se avessero detto, e potuto dire: bona gente, i fatti che siamo per cantarvi, avremmo potuto raccontarveli, per quello che se ne sa, come sono avvenuti; ma per divertirvi meglio, crediamo bene, di presentarveli in una forma diversa, arbitraria, levando e aggiungendo, secondo l'arte.

Un esempio più specificato di questo amore rigoroso della verità in gente ascoltatrice avidissima di favole, si può vedere ne' romanzi del medio evo, cantati an-

1 Scienza nuova, libro III: Discoverta del vero Omero.

ch' essi da quella specie di novi rapsodi, chiamati trovatori, giullari, menestrelli: romanzi da' quali provenne la nova epopea, che ne prese il nome di romanzesca. Ecco a questo proposito alcune parole dell'erudito La Curne S.te Palaye:

« Pare che da principio la storia sola fosse l'oggetto di que' poemi, se così si possono chiamare de' racconti composti in metro e in rima, per aiuto della memoria....

« È certo che le cronache di san Dionigi erano in gran credito ne' secoli XIII e XIV, e che gli storici non trovavano un mezzo migliore per acquistar fede presso i lettori, che di farsi belli dell'autorità di quelle [1]. »

Tra i passi di que' poeti storici, allegati dal dotto accademico, ne citerò uno d'un Filippo Mouskes, che scriveva nel principio del secolo XIII. Costui, dopo essersi accusato di non aver altre volte usata la dovuta cautela nella scelta de' suoi autori, aggiunge:

> . . . . *Quant un me conseilla*
> *Que trop obscurement savoie*
> *Les faiz que je ramentevoie,*
> *Et que s'a Saint Denis allasse,*
> *Le voir* (il vero) *des Gestes y trouvasse,*
> *Non pas menconges ne frivoles;*
> *Bientost après cestes paroles*
> *M'en vins là, et tant esploitai,*
> *Que veu ce que je convoitai,*
> *Lors alai faus apercevant*
> *Quanque j'avoie fait devant;*
> *Si l'ardit* (bruciai) *c'on ni deust croire,*
> *Et me pris à la vraie histoire,*
> *Jouste la quele je mesis* (messi in carta?)

E cosa trovavano poi in quelle famose cronache, dato che andassero davvero a consultarle? Trovavano:

« *Come cils Kalles* (Carlomagno) *la conquist toute* (la Spagna) *entierement en son tens, et la fist obaïr à ses commandemens;*

1 Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, vol. 15, pag. 580.

« *Come Fernagus un Jaianz du lignage Goulie estoit venu à la cité de Nadres des contrées de Surie: si l'avoit envoié l'amiraus de Babilone contre Kallemaine pour deffendre la terre d'Espaigne;*

« *Comment* (e questo era uno de' fatti più ricantati) *Rollans occist le Roi Marsile, et puis comment il fendit le perron* (il masso), *quant il cuida despiecer s'espée; et puis comment il sonna derechief l'olifant* (il corno) *que Kalles oï de VIII miles loing* [1]. »

All'osservazione del dotto La Curne, non sarà superfluo l'aggiungerne una simile, ma fondata sopra ricerche molto più vaste, dell'illustre e pianto mio amico Fauriel.

« Ogni autore d' un romanzo epico del ciclo carlovingico, non tralascia mai di darsi per uno storico davvero. Principia sempre col protestare che non dirà cosa che non sia certa e autentica; cita sempre mallevadori, autorità, alle quali rimette coloro di cui ambisce il suffragio. Queste autorità sono ordinariamente certe cronache preziose, conservate nel tale o nel tal altro monastero, delle quali ha avuto la fortuna di potersi servire col mezzo di qualche dotto monaco....

« I termini con cui qualificano le loro novelle sono anch'essi suggeriti da quella pretensione d' averle cavate da documenti venerabili. Le chiamano *chansons de vieille histoire, de haute histoire, de bonne geste, de grande baronie;* e non è per vantar sè stessi, che usano simili espressioni: la vanità letteraria non ha in loro forza veruna in paragone del desiderio d' esser creduti, di passare per semplici traduttori, per semplici ripetitori di leggende o di storie consacrate [2]. »

Quelle proteste equivalgono all' invocazione omerica della dea figlia della memoria; e fanno vedere come, anche in un tempo di storia scritta, fosse il desiderio di credere, quello che attirava ai racconti epici la parte più indotta della popolazione, cioè la parte che somigliava

1 *Chroniques de S. Denis: Gestes de grant roy Kallemaine. Recueil des historiens des Gaules et de la France:* tom. V.

2 Histoire de la poésie provençale, chap. XXV; vol. 2, pag. 281, 282.

di più alla popolazione intera de' tempi d'Omero, o degli Omeri, che si voglia dire.

Ma per continuare questi brevi cenni sull' antichità classica (giacchè, per fortuna, l'argomento non c' impone di parlare de' fatti analoghi di altre antichità: fatti notabilissimi, ma che non ebbero parte nella genesi dell'epopea di cui trattiamo) è certo che anche in Roma l'epopea comparve in apparenza e con autorità di storia. Che il racconto della fondazione di Roma fosse in gran parte una fattura poetica, era cosa già riconosciuta al tempo di T. Livio [1]: l' osservazione de' moderni estese questo giudizio, dove con argomenti molto forti, dove con più o meno probabili, ad epoche più avanzate. Ma la più antica forma nella quale que' racconti siano pervenuti fino a noi, è la forma propria della storia; e pare verosimile che abbiano cessato presto d'essere in arbitrio di poeti ciclici, se ci furono mai. Era quello *un serioso poema*, come dice il Vico del Diritto romano antico [2]; e non pare che il patriziato romano, custode, conservatore e consacratore d' ogni cosa, avrebbe lasciata in balìa de' divertitori e maestri della plebe una storia nella quale erano piantati i fondamenti d' istituzioni fatte per mantenere il suo dominio sulla plebe. Il soggetto di quell'epopea non era un'accidentale e temporaria federazione di principi, per la distruzione d'una città, e per ritornar vincitori ne' loro rispettivi stati (poveri stati!) a far baruffe tra di loro, dopo averne fatte di strane, anche nel tempo e nel forte dell'impresa. Era la fondazione e il progresso della città (e che città!) di que' patrizi medesimi. Importava poco, anche ai Greci, che Minerva avesse detta una cosa più che un'altra a Pandaro, per indurlo a ferir Menelao [3], o Iride ad Achille, per mandarlo a salvar da' Troiani il corpo di Patroclo [4];

1 *Quæ ante conditam, condendamve urbem, poeticis magis fabulis, quam incorruptis rerum monumentis traduntur, ea nec affirmare, nec refellere in animo est.* Tit. Liv., Histor. Præf.

2 Scienza Nuova, libro IV: Corollario.

3 Iliad., IV.

4 Ibid., XVIII.

ma non sarebbe stata una cosa indifferente che la fantasia di poeti popolari avesse potuto sbizzarrire sulle conferenze di Numa con Egeria; dalle quali era uscita l'istituzione de'sacerdozi e la norma de'riti e, non che altro, la scienza, rimasta poi arcana per tanto tempo, de'giorni fasti e nefasti [1]. La novella dell'augure Azzio Navio, che opponendosi a Tarquinio Prisco il quale voleva istituire delle nove tribù senza la prova dell'augurio, conferma la sua scienza con un prodigio, bastava a stabilire e a perpetuare l'autorità degli augúri e degli auspíci, senza i quali non si doveva prendere determinazione veruna [2]; e i quali erano attribuzione e proprietà de' patrizi [3]. E sarebbe stata cosa, non solo superflua, ma pericolosa, che dell'altre novelle su una tale materia fossero inventate, a capriccio o maliziosamente, e cantate alla plebe, contro la quale gli auspíci erano così spesso adoprati, e della quale servirono a frenar gl'impeti e a interrompere le deliberazioni, anche quando queste erano diventate legali. C'era, tanto nell'epopea greca, quanto nella latina, una donna; cagione, in quella, d'un grande avvenimento, in questa, d'una gran mutazione. Ma d'Elena, moglie d'uno di que' tanti re si potevano senza inconveniente accrescere e variar le vicende; e quand'anche a Sparta fosse convenuto di tramandarle in una forma unica e consacrata, qual mezzo avrebbe avuto di far chetare il cicalío poetico del rimanente della Grecia? Lucrezia, matrona, moglie d'uno de' patrizi romani, tanti anch'essi, ma formanti una perpetua unità dominatrice, era la vittima per cui rimaneva santificato il passaggio dall'aristocrazia coi re alla più pretta aristocrazia coi consoli: e non era una memoria da abbandonarsi all'arbitrio fecondo delle fantasie.

Quando poi, e fu molto tardi, quella storia potè ritornare in mano de' poeti, ma di tutt'altri poeti, cioè de' poeti letterari, aveva già presa una forma così stabile e

1 T. Liv., I, 21, 22.

2 *Ut nihil belli domique postea, nisi auspicato gereretur.* Id., I, 36.

3 *Respondit quod nemo plebeius auspicia haberet.* Id., IV, 6.

distinta, che difficilmente sarebbe potuto venire in mente a nessuno, di farne qualcosa di suo. Era ancora troppo autorevole perchè potesse parer conveniente di staccarne un pezzo qualunque, per ingrossarlo con delle favole nove, e trovate tutte in una volta, e da un uomo solo. Questo spiega, se non m'inganno, il perchè Ennio, volendo pure farla ridiventar poesia, non trovò da far altro che metterla in versi tutta quanta. E avendo presa questa strada, non fa specie che tirasse avanti, e continuasse quella storia fino quasi ai suoi tempi, come pare da' frammenti che ci rimangono de' suoi annali. E basterebbe anzi questo solo titolo per indicare che il soggetto dell'opera non era un'azione *una e compita, avente principio, mezzo e fine*, che, come dice Aristotele, e come la intendono tutti, è un costitutivo essenziale del poema epico [1]. Non può quindi Ennio esser riguardato nè come un continuatore dell'epopea omerica, e neppure come il fondatore dell'epopea storica; la quale ha comune con quella l'assunto di rappresentare un'azione una e compita, quantunque ne differisca essenzialmente nel prendere il suo soggetto da una materia così diversa, come è la storia dalla favola.

Che, prima d'arrivare a una così forte e così radicale alterazione, l'epopea letteraria e artifiziale, nata (e come sarebbe potuta nascere altrimenti?) dall'imitazione della primitiva e spontanea, cercasse di seguirla, e tentasse d'emularla nel campo della favola; che percorresse uno stadio di mezzo, dirò così, tra l'Iliade e la Farsalia, era una cosa molto naturale. Ma perchè un tal tentativo, con tutti gli svantaggi dell'imitare artifizialmente ciò ch'era nato spontaneamente, ciò che ha avuta la sua ragion d'essere da uno stato di cose e di menti che non era più, potesse produrre un'opera originale in un'altra

1 *De narrativa autem, et in metro imitatrice, quod oportet fabulas, quemadmodum in tragœdiis, constituere dramaticas, et circa unam actionem totam et perfectam, habentem principium et medium et finem.* Poet., cap. 22.

Per comodo di quelli che non potrebbero intendere il testo, cito e citerò altrove, quando occorra, la traduzione del Vettori, riconosciuta per letteralissima. *Non ignara mali, miseris succurrere disco.*

maniera, un'opera, non simile certamente al suo archetipo, ma non inferiore a nulla, ci volle un soggetto unico, come l'Eneide, e un uomo unico per trattarlo, come Virgilio.

In quel soggetto e mitologico e, nello stesso tempo, legato con la fondazione di Roma, trovava il poeta e la feconda libertà della favola, e il vivo interesse della storia. Da una parte, in quella vasta e leggiera nebbia de' secoli eroici, poteva suscitare apparizioni fantastiche, *speciosa miracula* [1], inventare a piacer suo, attaccando le sue invenzioni a invenzioni anteriori, celebri quanto la storia, o più, e insieme estensibili di loro natura. Le cognizioni storiche o credute storiche intorno a que' tempi, erano scienza di pochi eruditi; e non voglio dire certamente che, nel secolo d'Augusto, l'epopea potesse serbare tutto quel libero e sicuro andamento della prima; ma si pensi quanto deboli e larghe potevano esser per essa quelle pastoie, in paragone di quelle in cui si trovò poi stretta l'epopea storica. Non aveva Virgilio a ficcar gli dei, come fecero poi altri, che credevano d'imitarlo; in avvenimenti, il concetto de' quali era già nelle menti compito e spiegato, senza che quegli dei c'entrassero come attori personali e presenti. Li trovava nel soggetto medesimo: non era lui che, per magnificare il suo eroe, lo facesse figliolo d'una dea; nè che facesse per la prima volta scender questa a soccorrerlo ferito in battaglia [2]. L'intervento dell'altre divinità in suo favore o contro di lui, era un seguito d'una gara già avviata, d'impegni già presi. E dall'altra parte, quel soggetto, che veniva così a essere quasi una continuazione dell'Iliade, era, cioè potè diventare in mano di Virgilio, il più grandiosamente e intimamente nazionale per il popolo nella cui lingua era scritto. Chè, al di là di tutte quelle vicende poetiche, e come ultimo e vero scopo di quelle, sta sempre Roma; Roma, il soggetto, direi quasi, ulteriore del poema. È per essa, che l'Olimpo si commove, e il fato

1 Horat., De arte poet., v. 144.
2 Æneid., XII; Iliad., V.

sta immobile. Qualunque soggetto preso direttamente dalla storia di Roma, oltre al non poter mai diventare tutto poetico (che doveva essere un gran motivo di repugnanza per Virgilio) non sarebbe stato che un episodio di quell'immensa storia. Non poteva esser altro che un'impresa cagionata da imprese antecedenti, e diventata cagione d'altre imprese avvenire; una vittoria che preparava altre guerre; un ingrandimento dell'impero, che gli accostava altri popoli da debellare. Nell'Eneide, Roma è veduta da lontano, ma tutta; e lasciate fare al poeta a attirar là il vostro sguardo ogni momento, e sempre a proposito, sempre mirabilmente. Lasciate fare a lui a rappresentarvene anche direttamente la storia futura; ora in qualche particolare, con de' cenni rapidi e maestri, ora più distesamente, con l'artifizio di bellissime invenzioni poetiche, come la predizione d'Anchise, o l'armi fabbricate da Vulcano. Invenzioni nove o vecchie, poco importa, quando sono passate per le mani di Virgilio.

Poichè, quale virtù di stile poetico si può immaginare maggior della sua? Dico quello stile che s'allontana in parte dall'uso comune d'una lingua, per la ragione (bonissima, chi la faccia valer bene), che la poesia vuole esprimere anche dell'idee che l'uso comune non ha bisogno d'esprimere; e che non meritano meno per questo d'essere espresse, quando uno l'abbia trovate. Chè, oltre le qualità più essenziali e più manifeste delle cose, e oltre le loro relazioni più immediate e più frequenti, ci sono nelle cose, dico nelle cose di cui tutti parlano, delle qualità e delle relazioni più recondite e meno osservate o non osservate; e queste appunto vuole esprimere il poeta; e per esprimerle, ha bisogno di nove locuzioni. *Parla quasi un cert'altro linguaggio* [1], perchè ha cert'altre cose da dire. Ed è quando, portato dalla concitazione dell'animo, o dall'intenta contemplazione delle cose, all'orlo, dirò così, d'un concetto, per arrivare il quale il linguaggio comune non gli somministra una formola, ne

1 *Poetas quasi alia quadam lingua locutos non conor attingere.* Antonius apud Cic., De Orat., II, 14.

trova una con cui afferrarlo, e renderlo presente, in una forma propria e distinta, alla sua mente (chè agli altri può aver pensato prima, e pensarci dopo, ma non ci pensa, certo, in quel momento). E questo non lo fa, o lo fa ben di rado, e ancor più di rado felicemente, con l'inventar vocaboli novi, come fanno, e devono fare, i trovatori di verità scientifiche; ma con accozzi inusitati di vocaboli usitati; appunto perchè il proprio dell'arte sua è, non tanto d'insegnar cose nove, quanto di rivelare aspetti novi di cose note; e il mezzo più naturale a ciò è di mettere in relazioni nove i vocaboli significanti cose note. Queste formole non passano, se non per qualche rara opportunità, nel linguaggio comune, perchè, come s'è detto dianzi, il linguaggio comune non ha per lo più bisogno d'esprimere tali concetti; e la virtù propria della parola poetica è d'offrire intuiti al pensiero, piuttosto che istrumenti al discorso. Ma quando sono, come devono essere, concetti veri insieme e pellegrini, riescono doppiamente gradevoli. E, non lascerò d'aggiungere, estendono effettivamente la cognizione; per quanto ci siano di quelli che credono filosofia il riguardare come oggetto esclusivo della cognizione, alcune categorie di veri [1].

Avere accennato ciò che la poesia vuole, è avere accennato ciò che Virgilio fece, in un grado eccellente. Chi più di lui trovò in una contemplazione animata e serena, nell'intuito ora rapido, ora paziente (appunto perchè vivo) delle cose da descriversi, nel sentimento effettivo degli affetti ideati, il bisogno e il mezzo di nove e vere e pel-

[1] Nessun lettore, spero, confonderà lo stile poetico, proprio d'ogni scrittore, del quale s'è parlato qui, con quell'insulsa cosa che si chiamava così impropriamente (improprietà, del resto, non particolare a questo caso) lingua poetica: come se in una lingua ci potessero essere altre lingue. E si faceva consistere in un certo numero di locuzioni da mettersi esclusivamente ne' versi, come *regni bui*, *cigni canori*, *liquidi cristalli*, *veglio edace*, *stagion de' fiori*, e simili. Locuzioni la più parte mitologiche, e più o meno felici, che, trovate una volta da uno, gli altri non avevano da far altro che adoprarle; dimanierachè erano, nello stesso tempo, estranee al linguaggio comune, e triviali.

legrine espressioni [1]? E intendo un vero bisogno, giacchè chi più alieno di lui dal posporre la locuzione usitata, quando fosse bastante al suo concetto? Ma era frequente il caso che non bastasse; e quindi così frequenti, ma non mai troppi, ne' suoi versi, quegli accozzi di parole così inaspettati e non mai violenti; direi la *callida junctura* d'Orazio [2]; ma, per quanto l'espressione sia felice, l'arte di Virgilio par che richieda una qualificazione più gentile e più elevata. E credo che non si possa trovare a ciò parole più adattate, di quelle sue:

Nec sum animi dubius verbis ea vincere magnum
Quam sit, et angustis hunc addere rebus honorem;

quantunque non riguardino che l'applicazione di quell'arte a una specie d'oggetti. E aggiunge:

Sed me Parnassi deserta per ardua dulcis
Raptat amor: juvat ire jugis quà nulla priorum
Castaliam molli devertitur orbita clivo 3.

Che vuol dire: ma io sento d'esser Virgilio. E stavo per dire che, con quello stile, un poema sarebbe un oggetto perpetuo d'ammirazione, qualunque ne fosse stato l'argomento, qualunque l'invenzione delle parti. Ma m'avvedo a tempo, che la supposizione non sarebbe ragionevole. Quello stesso giudizio squisito e sdegnoso, che guidava Virgilio nella scelta dell'espressioni, non gli avrebbe

1 Donato racconta, nella *Vita di Virgilio*, che questo, interrogato da Mecenate, qual cosa non generi sazietà, rispose che tutte le cose, o per la quantità, o per la somiglianza tra di loro, possono riuscire stucchevoli, meno l'intendere: *præter intelligere*. È sentenza da filosofo, ma è anche da un poeta come Virgilio; e certo non erano i grammatici, che potessero affibbiargliela.

2 *Dixeris egregie, notum si callida verbum*
Reddiderit junctura novum.

Horat., De arte poet., *v.* 47.

3 Georg., I. III, *v.* 289 et seq.

permesso d'attaccarsi a un argomento che non avesse le migliori condizioni, nè a invenzioni che non avessero un pregio intrinseco; sia quelle che si fossero presentate alla sua mente, sia le altrui, che trovasse capaci e degne d'esser fatte sue.

Ma ecco che, subito dopo Virgilio, comparisce Lucano, che si può dire il fondatore dell'epopea storica; giacchè non si sa, credo, che alcuno prima di lui prendesse per soggetto d'un lungo poema un avvenimento di tempi storici, formato di molti e vari fatti, e avente quell'unità d'azione, che resulta dall'esser questi e legati tra di loro, e conducenti alla conclusione di quello. E non ho detto semplicemente: un avvenimento storico; ma di tempi storici; perchè lì è la differenza essenziale tra la Farsalia e l'epopee anteriori. L'importanza della quale non fu, mi pare, abbastanza riconosciuta dai critici; i quali notando in quel poema altre differenze reali, ma secondarie, non s'avvidero ch'erano dipendenti da quella prima e capitale innovazione. Perchè la guerra di Troia può esser chiamata, più o meno, un fatto storico, come le guerre civili di Roma; perchè un Enea venuto in Italia dopo quella guerra può esser, più o meno, chiamato un personaggio storico come Cesare; potè anche parere che tra i soggetti dell'Iliade e dell'Eneide, e il soggetto della Farsalia non ci fosse una differenza sostanziale, e che le innovazioni di Lucano siano venute da un suo genio particolare, da un capriccio. Ma chi appena ci badi, vedrà, se non m'inganno, ch'erano conseguenze, non necessarie ma naturali dell'aver preso il soggetto del poema da tempi storici, cioè da tempi, de' quali il lettore aveva, o poteva acquistare quando volesse, un concetto indipendente e diverso da quello che all'invenzione poetica fosse convenuto di formarci sopra. Se ci fu capriccio, fu quello.

Di queste innovazioni accennerò le due che furono principalmente notate. Una, l'avere il poeta seguita servilmente la storia, in vece di trasformarla liberamente. Ma fu perchè la storia era nel soggetto; e il poeta doveva scegliere tra il seguirla, o il contradirla, affrontando così

e urtando un concetto già piantato nelle menti, e con bone radici [1].

L'altra, l'avere esclusi gli dei dal poema. Ma fu perchè non li trovava nel soggetto. E si può egli dire che sia la stessa cosa il mettere in opera gli elementi d'un soggetto, e l'introdurcene degli estranei?

I critici che biasimarono Lucano d'aver voluto fare, per ciò che riguarda gli avvenimenti, una storia in versi piuttosto che un poema (l'altre critiche a cui andò e va soggetta la Farsalia, sono estranee al nostro argomento), non esaminarono, da quello che mi pare, se, volendo pur comporre in quel tempo un poema epico, c'era da far qualcosa di meglio. Introdurre le divinità mitologiche in un soggetto di tempi storici, e, per poterlo fare con maggior libertà, prendere il soggetto da tempi più remoti? O prendere il soggetto dai tempi favolosi? L'una e l'altra cosa fu fatta con esito poco felice, e non da uomini così sforniti di doti poetiche, che se ne possa dar loro la colpa principale. E sarebbero, certo, più lodati, anzi, credo, ammirati, se l'opere di Virgilio fossero perite; perchè ammaestrati da lui di ciò che poteva la lingua latina, e imitandolo in quella lingua medesima, poterono, in quanto allo stile, esser forse più continuamente e più arditamente poeti, di quello che le lingue moderne permettano anche ai più felici ingegni.

1 Si dirà qui forse che anche l'Eneide andò soggetta a delle obiezioni storiche; e che, per esempio, la favola di Didone era riconosciuta per falsa (*fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas*. Macrob., Saturnal., V. 17), come era riconosciuto l'anacronismo sul quale il poeta l'aveva fondata. Non nego l'inconveniente, ma osservo ch'era leggiero e sopratutto non necessario. Era un concetto semplice, compendioso, del reale, un concetto quasi meramente negativo, che insorgeva contro un vasto e mirabile complesso di verosimili. S'immagini un poco un anacronismo simile (se c'è anacronismo, cosa impugnata da dotti cronologisti) introdotto in un soggetto di tempi storici: che continua e minuta opposizione tra la favola e la storia! E ho detto che l'inconveniente non era necessario nell'epopea favolosa; non perchè nella storica siano necessarie alterazioni così gravi della storia; ma perchè in quella non è necessario che ce ne sia nessuna. Del resto come s'è già detto, ed è un argomento che fa per noi, l'epopea di Virgilio non poteva aver tutti i vantaggi dell'omerica.

Silio Italico fece, come Virgilio, intervenire gli dei nel suo poema. Ma il soggetto era la seconda guerra cartaginese; e Annibale e Scipione non avevano parenti nell'Olimpo, come Enea e Turno. Non erano *eroi misti con gli dei* [1], ma generali e uomini di stato di due repubbliche. E si pensi che effetto potesse fare, anche a lettori gentili, ma che avevano Livio e Polibio, il dio Marte che, entrato in persona nella battaglia del Ticino, copre col suo scudo il giovine Scipione, e gli parla dal suo cocchio in aria [2]; e Giunone che, per sottrarre Annibale vivo dal campo di Zama, gli manda incontro una fantasima in figura di Scipione, la quale fuggendogli poi davanti, lo tira fuori della battaglia [3]. Perchè Virgilio aveva potuto, con convenienza poetica, far durare l'odio di quella dea contro i profughi da Troia, contro Enea, cugino di Paride, credette Silio Italico di poter resuscitare quell'odio contro i Romani del sesto secolo. E non badò che la pace era fatta da un pezzo; non intese bene quel luogo dell'Eneide, dove Giove le dice: *Quæ jam finis erit, conjux?... Desine jam tandem... Ulterius tentare veto.* E barattata qualche altra parola, *Annuit his Juno, et mentem lætata retorsit* [4]. Che voleva dire: la novella è finita; vengono tempi e fatti ne' quali gli dei non si potranno far entrare, che per forza.

Del resto, anche Silio Italico fu tacciato d'essere stato troppo ligio alla storia. Quel solito giudizio, nato dal non riflettere che, quando si cambia la materia, non è così facile conservar la forma; dal supporre che della storia si possa far lo stesso che della favola.

La Tebaide di Stazio e l'Argonautica di Valerio Flacco erano soggetti presi, come l'Eneide, da' secoli eroici

1 . . . . *divisque videbit*
Permixtos heroas.
Virg., Ecl. IV.

2 De bello punico, IV, 457 et seq.

3 Ibid., XVII, 522 et seq.

4 XII, 793 et seq.

solo ci mancava quel magnifico e perpetuo legame con l'origine, col progresso, con le tradizioni, coi destini d'una società viva e vera, e d' una società come Roma. Che è poco? I racconti fondati sulla mitologia, dopo esser piaciuti come cose credute vere, poterono piacere come una forma speciale di verosimile; ma era un pezzo che la cosa durava. E perchè, per noi che abbiamo la sorte di non esser politeisti, « quel maraviglioso (se pur merita tal nome) che portan seco i Giovi e gli Apolli, e gli altri numi de' Gentili, è non solo lontano da ogni verisimile, ma freddo ed insipido e di nessuna virtù [1], » non bisogna credere che per i politeisti dovesse essere una fonte inesausta di curiosità e di piacere. È d'uno di loro quel lamento:

Expectes eadem a summo minimoque poeta 2.

Dove potevano dunque i poeti latini trovare oramai degli argomenti per l'epopea, quando la storia non poteva dirsela con la mitologia, e la mitologia senza la storia non era più altro che una novella vecchia? La pianta era morta, dopo aver portato il suo fiore immortale.

Venendo alla letteratura moderna, troviamo subito un altro poema immortale, ma di tutt' altro genere, e per la materia e per la forma. Certo, non si può dire lo stesso affatto del Furioso, il soggetto del quale è di questo mondo, e di tempi storici. Ma, come ognuno sa, un concetto favoloso di que' tempi era diffuso e accettato da un pezzo, e diventato materia usuale di poemi. Quindi l' Ariosto non ebbe ad affrontar la storia: non faceva altro che continuare una favola. La quale non poteva regnare ancora per molto tempo; ma regnava ancora abbastanza per potere aver da lui il suo primo e ultimo capolavoro [3].

1 Tasso, Dell' Arte poetica e in particolare sopra il poema eroico, Disc. I.

2 Juvenal. Sat. I, 6.

3 Perchè mai, de' tanti poemi prodotti da quest'epopea nel suo stato primitivo, « non ce n'è uno che sia rimasto come un gran monumento della

Il primo poema che comparve con intento e in forma d'epopea classica insieme e storica, fu l' Italia Liberata del Trissino.

E in verità, non si saprebbe intendere come mai un tal lavoro abbia potuto acquistar fama presso i contemporanei, e conservarla presso i posteri, se non si conoscesse la cagione speciale d'un tal fenomeno. Per quanto, al tempo del Trissino, la poesia italiana avesse presa, e già percorsa a gran passi una strada diversa da quella segnata dai classici dell' antichità greca e latina, c' era, insieme con l'ammirazione per i gran poeti volgari, come

letteratura a cui appartennero, e che figuri in essa come l'Iliade e l'Odissea nella letteratura della Grecia, e il *Ramayana* e il *Mahabharat* in quella dell' India? » La domanda è di Fauriel, il quale indica anche con molta acutezza la cagione principale di quella differenza. « L' Iliade e il *Ramayana*, dice, non sono solamente poemi popolari; sono o almeno furono gran monumenti nazionali, strettamente storici, in quanto non c' era una storia a cui competesse il posto occupato da essi; furono monumenti consacrati dall' autorità politica e religiosa... In vece, l' epopee romanzesche, per quanto siano potute esser popolari in certi tempi e in certi luoghi, non furono mai propriamente nazionali, e non ricevettero mai la sanzione, nè della religione, nè della scienza, nè dell'arte. » (Op. cit., tom. III, pag. 382). Infatti, meno qualche bellezza accidentale, che Fauriel attesta trovarsi in qualcheduno di que' poemi, non potevano per la loro origine, esser tali da meritare nemmeno la sanzione dell'arte. Composti per una sola classe di persone, e per la classe più ignorante (poichè c' erano storie autorevoli di que' fatti, e gente che le leggeva), e composti per ottener fede, la loro materia era necessariamente proporzionata, non allo stato generale delle menti, ma a uno stato particolare, e al più basso. Certo, l'errore, malgrado la speciosità che può accattare da ornamenti esteriori, è sempre, in fondo, una cosa miserabile: chè non vorrei a nessun patto chiamare assolutamente belle le fandonie dell'Iliade. Ma non mi pare che potesse esser capace nemmeno d' invenzioni molto speciose un errore che, opponendosi a delle verità positive e conosciute o conoscibili, avea bisogno di trovar nelle menti un'ignoranza speciale, per esser creduto. Non mi pare che i giullari che si rivolgevano a quella, e con un tal fine, potessero essere ingegni capaci di splendidi ritrovati. Era l' epopea storica, con la trista giunta del disegno d'ingannare. E non mi par nemmeno che i suoi prodotti possano essere oggetto d'una viva e persistente curiosità. Il Vico, e con un'alta ragione, potè chiamare Omero « *il primo storico, il quale ci sia giunto di tutta la gentilità* » (*Del vero Omero*); perchè da ciò che popoli interi potevano credere, si può arguire ciò che fossero. Da' poemi romanzeschi del medio evo, c' è da imparar solamente cosa si potesse dare a intendere alla parte ignorante di un popolo.

li chiamavano, una persuasione che la vera e unica perfezione dell'arte non si trovasse se non nell'opere di quell'antichità. Pareva di vedere nella nova poesia tanti vacui, quante erano le specie di composizioni poetiche, di cui quell'antichità aveva tramandati degli esemplari. Lo studio crescente della letteratura latina, gli avanzi sepolti che se ne andavano scoprendo di mano in mano, la piena dell'opere greche, entrata dopo la presa di Costantinopoli, avevano accresciuto a dismisura il desiderio di veder riempiti que' vacui. Il Trissino venne avanti coraggiosamente, e ne riempì due, e non de' più piccoli certamente. Diede alla letteratura moderna la prima tragedia regolare: la Sofonisba, e il primo poema regolare: l'Italia Liberata. E se l'Ariosto non gli rubava le mosse, le avrebbe data anche, coi Simillimi, la prima commedia regolare in versi: tanto era lesto! Se, con quella vena d'invenzione, di stile e di verso, avesse scritto un poema cavalleresco, è da credere che non solo questo non avrebbe ottenuta la celebrità popolare di cui godettero, per qualche tempo, l'Amadigi di Bernardo Tasso, e il Giron Cortese di Luigi Alamanni, e qualche altro; ma che si sarebbe perso, sul nascere, tra i meno osservati. Ma l'Italia Liberata faceva le viste di soddisfare un desiderio, di compir quasi un dovere della nova poesia; e ottenne perciò il titolo di poema epico: titolo che gli è rimasto, senza che ne venga obbligo di lettura, a un di presso come vari principi hanno conservati de'titoli di reami o persi o pretesi, senza che ne venga obbligo d'ubbidienza. Quel poema, giacchè non si saprebbe che altro nome dargli, non fece fare all'epopea storica, riprincipiata con lui dopo un così lungo intervallo, nè un passo avanti, nè un passo indietro: e il solo fatto d'esser venuto il primo gli ha mantenuta e gli mantiene una sterile celebrità. Non c'è quindi bisogno di parlarne più in particolare.

Nel piccol numero de'celebri poemi epici è rimasta ugualmente, ma per tutt'altro titolo, e con tutt'altro onore, la Lusiade del Camoëns, venuta alla luce circa mezzo secolo dopo. Questo poema è, per dir così, dop-

piamente storico, perchè, oltre il luogo che ci occupa la storia che è la materia prima del soggetto, il poeta ne ha dato altrettanto o più alla storia d'altri tempi. L'azione principale è la spedizione di Vasco de Gama; ma il soggetto, dirò anche qui, ulteriore del poema è il Portogallo; come Roma lo era dell'Eneide. Ma nè la storia portoghese, nè alcun'altra di popoli moderni, è tale che un poeta possa, con de' cenni, richiamarla tutta al pensiero, o trascorrerne le diverse parti, toccando, sempre cose e grandi e note, come fece Virgilio con la romana. E quindi, per essere, come lui, per quanto era possibile, poeta continuamente e grandiosamente nazionale, non trovò il Camoëns miglior mezzo, che di trasportare per disteso nel poema la storia del suo paese: quella anteriore al momento dell'azione, in un racconto di Vasco de Gama a un re affricano; la posteriore, in una predizione. Novo e singolare ripiego della prepotente storia, per cacciarsi nell'epopea, anche dove non era chiamata dall'azione principale. Però, che dico prepotente? che dico cacciarsi? Non fa altro che ritornar sul suo.

Ma alla fine, mi sento dire, alla fine, bisognerà pure che arriviate a un altr'uomo e a un altro poema. Quest'epopea, che non è più l'epopea spontanea d'Omero, e neppure la favolosa di Virgilio; quest'epopea storica, fondata secondo voi, da Lucano, riformata da Silio Italico, e resuscitata dal Trissino; quest'epopea, l'assunto della quale, sempre secondo voi, repugna apertamente alla scienza e allo spirito del tempo presente, ha prodotta la Gerusalemme Liberata, cioè un lavoro che è, da quasi tre secoli, ammirato e gustato dai dotti e dalle persone colte non solo d'Italia, ma del mondo, meno poche eccezioni, qualcheduna insigne bensì, come sarebbe il Galileo, ma sempre eccezione.

E così? Dicendo dianzi, che l'epopea cavalleresca era morta, abbiamo noi negato che il Furioso le sopravviva? Il Tasso medesimo, prescrivendo che « il soggetto del poema eroico si prenda da storia di secolo non molto

remoto [1], » intese forse di levar dal numero de' poemi vivi l'Eneide, il soggetto della quale è preso da tempi favolosi, cioè molto remoti anche per Virgilio? No, davvero: non parlava di ciò che si fosse potuto fare in passato, ma di ciò che si potesse far di novo. Così, dall'avere il pubblico europeo mantenuta in grand'onore la Gerusalemme, non mi par che si possa concludere che abbia voluto mantenere in attività l'epopea. Anzi mi par di vedere che, dopo la Gerusalemme, abbia proibito severamente di far più poemi epici.

Mi si domanderà dove ho trovata questa proibizione.

Rispondo che ci sono due maniere di proibire: una diretta e una indiretta; per esempio que' dazi enormi che fanno passar la voglia (a parte il contrabbando) di comprar le merci sulle quali sono imposti. E qualcosa di simile mi pare che avvenga nel caso di cui parliamo. S'è fatto del poema epico un'opera sovrumana, una cosa che, a tutto rigore, assolutamente, non è impossibile, ma che non bisogna mai aspettarsi di veder realizzata di novo. Che molti e molti scrivessero componimenti poetici di

1 Dell'Arte poetica, *ibid.*

L'inconveniente che il Tasso trova nell'antichità del soggetto, non parrà certamente a nessun lettore nè il principale, nè il vero. E si può vedere anche qui un indizio di quanto siano cresciute l'esigenze della storia. « L'istoria di secolo lontanissimo, dice il Tasso, porta al poeta gran comodità di fingere, perocchè essendo quelle cose in guisa sepolte nel seno dell'antichità, che appena alcuna debole e oscura memoria ce ne rimane, può il poeta a sua voglia mutarle e rimutarle, e senza rispetto alcuno del vero, come a lui piace, narrarle. Ma con questo comodo viene un incomodo per avventura non piccolo, perocchè insieme con l'antichità de'tempi è necessario che s'introduca nel poema l'antichità de' costumi: ma quella maniera di guerreggiare o d'armeggiare usata dagli antichi, e quasi tutte l'usanze loro non potriano esser lette senza fastidio dalla maggior parte degli uomini di questa età. » La ragion vera, e che ora vien subito in mente a ognuno, è che dell'antichità qualcosa si può sapere, e qualcosa si può indurre; e che per questo l'antichità c'interessa. Dacchè è divenuta studio d'eruditi filosofi, non può più esser materia da poeti. È come un manoscritto tarlato di qua, dilavato di là, ma nel quale, guardando attentamente, uno può leggere quello che rimane, e cercar di supplire a ciò che se n'è andato. L'invenzioni moderne sull'antichità sarebbero come gli scarabocchi che un ragazzo venisse a fare su quel manoscritto; o, se par meglio, come lo stampatello che ci scrivesse sopra un ragazzo grande.

qualunque altra specie, nessuno se n'è mai maravigliato; che anche uno tenti di fare un componimento d'una specie nova, e sia pure del genere narrativo, non pare strano. Ma che uno si proponga di scrivere un poema epico, proprio un poema epico, nella stretta significazione del termine, è una cosa che non si crede subito. Pare quasi la promessa d'un miracolo, una mira spinta al di là del possibile. Gli amici stessi del poeta se ne sgomentano, e quasi l'abbracciano con le lacrime agli occhi, come se andasse alla scoperta di terre incognite a traverso di mari indiavolati, a un'impresa più ardua e più pericolosa di quelle che si propone di descrivere, che so io? a un combattimento con degli esseri soprannaturali.

E, certo, i lavori poetici segnalati sono una cosa rara e difficile, come tutti i lavori segnalati; ma se non s'intende (e, certo, non s'intende) che la difficoltà nasca dalla lunghezza materiale del componimento, non vedo bene il perchè questo deva essere così unico per la difficoltà, anche tra i segnalati. « Non c'è quasi una novelletta, in cui gli avvenimenti non siano meglio distribuiti, preparati con più artifizio, congegnati con un'industria mille volte maggiore, che ne' poemi d'Omero, » disse il Voltaire [1]. E l'espressione può parere esagerata; ma credo che la sentenza parrà vera in fondo, soprattutto se si applichi ai romanzi de' quali è venuta una così gran piena dopo che furono scritte quelle parole, e specialmente a que' pochi che sono rimasti celebri. Ora, quel congegno degli avvenimenti, quel subordinarne molti al principale, legandoli insieme tra di loro, è appunto ciò che nel poema epico si riguarda come la cosa più difficile e quasi miracolosa. Il rimanente dipende da altre facoltà, le quali, a chi mancano, bona notte; chi le ha avute in dono dal cielo, non si vede il perchè non le possa adoprar così felicemente nel poema epico come in altri componimenti. Inclinerei dunque a credere che quest'opinione d'una difficoltà specialissima della cosa nasca da un sentimento che si ha in confuso del difetto intrinseco della cosa mede-

1 *Essai sur le poème épique*; chap. II.

sima. Si chiama il poema epico un problema di soluzione inescogitabilmente difficile, perchè si sente che è la quadratura del circolo. Si dice: come farà la natura a produrre un uomo capace di rappresentare epicamente un grand'avvenimento? Quello che si pensa in nube è: come farà un uomo a rappresentar bene un grand'avvenimento, travisandolo?

Il Voltaire citato dianzi farebbe rammentare, se ce ne fosse bisogno, al lettore e a me una trasgressione fortunata di quel divieto, l'Enriade; la quale e ottenne, al suo apparire, un applauso quasi universale, e conserva ancora un'universale celebrità. Ma questo poema è appunto ciò che si potrebbe desiderar di meglio per conoscere quanto la difficoltà fosse cresciuta a quel tempo, e a quali espedienti abbia dovuto ricorrere il poeta, per darsi a intendere di superarla. Apro dunque l'Enriade, e trovo, prima dell'Enriade, un'*Idea dell'Enriade,* e una *Storia compendiosa degli avvenimenti sui quali è fondata la favola del poema;* e dopo il poema, una lunga filza di note storiche, e per di più un *Saggio sulle guerre civili di Francia.* Il Tasso biasima in qualche poeta del suo tempo qualcosa di molto meno, e per un'ottima ragione. « Perfettissima d'ogni parte è quella favola, » dic' egli, parlando dell'Iliade, « e nel seno della sua testura porta intiera e perfetta cognizione di sè stessa, nè conviene accattare estrinseche cose, che la sua intelligenza ci facilitino. Il qual difetto si può per avventura riprendere in alcun moderno, ov'è necessario ricorrere a quella prosa, che dinanzi per sua dichiarazione porta scritta; perocchè questa tal chiarezza, che si ha dagli argomenti, e da altri sì fatti aiuti non è nè artificiosa, nè propria del poeta, ma estrinseca e mendicata [1]. »

Egregiamente; ma il punto sta nel non aver bisogno di simili aiuti. Certo, non aveva bisogno Omero d'accattare nè schiarimenti nè attestati dalla storia, poichè la faceva lui. La *Memoria* era il suo mallevadore; e quella, bastava invocarla sul principio e, per un di più, ogni

1 Op. cit., Disc. II.

tanto. Non n'aveva neppure bisogno Virgilio, quantunque il caso fosse molto diverso. Le cose che raccontava non gli potevano, è vero, esser credute; non faceva lui la storia; ma non c'era, di quelle cose, una storia ch'egli potesse citare, nè che dovesse temere. E senza dubbio, anche al tempo del Tasso, c'era molto ma molto meno bisogno di tali aiuti, di quello che ce ne fosse al tempo del Voltaire. Il desiderio della verità positiva non poteva essere severo e fastidioso co' poeti, quando era di così facile contentatura con gli storici, quando la poesia conservava ancora tanta parte di dominio nella storia medesima. Infatti l'origini, in tanta parte poetiche, delle nazioni e degli stati erano ancora raccontate con sicurezza, e accettate con docilità. E anche per i fatti meno remoti, il trovarli verosimili bastava per lo più e agli scrittori e ai lettori di storie, per non andar a cercare se fossero poi anche sufficientemente attestati. E, malgrado alcune proteste già antiche, non parevano fuor di di luogo le parlate messe dagli storici in bocca ai loro personaggi: chè, in quel momento, li facevano pròprio diventare loro personaggi alla maniera de' poeti.

Credo che tutto questo non abbia bisogno di prove: ma mi si permetta di citarne un esempio notabile, d'un tempo alquanto anteriore, ma non tanto che, per questa parte principalmente, si possa considerare come un tempo diverso. Il Machiavelli, osservatore così vigilante e così profondo (quando però non prende per regola suprema de' suoi giudizi e de' suoi consigli l'utilità: regola iniqua e assurda, che è tutt'uno; e con la quale, per conseguenza, non c'è ingegno che possa andar al fondo di nulla) il Machiavelli, ne' suoi Discorsi sopra T. Livio, tra tante e così varie osservazioni, non ne fa, se non m'inganno, una sola di critica storica. Eppure, volendo dedurre i suoi ammaestramenti da' fatti, pare che la verità de' fatti dovess'essere per lui una condizione preliminare, non solo importante, ma indispensabile. Di più, prende per testo, ogni volta che gli venga in taglio, de' luoghi delle parlate di Livio, nè più nè meno che i luoghi dove Livio racconta. Anzi arriva a prenderne per testo uno dove lo

storico, più poeta che mai, descrive de' movimenti interni dell'animo. Nel celebre capitolo sulle congiure, parlando de' « pericoli che si corrono in su la esecuzione, » dice: « E che gli uomini invasino e si confondino, non lo può meglio dimostrare T. Livio quando descrive d'Alessameno Etolo (quando ei volle ammazzare Nabíde Spartano) che venuto il tempo della esecuzione, scoperto ch'egli ebbe a' suoi quello che s'aveva a fare, dice T. Livio queste parole: *Collegit et ipse animum, confusum tantæ cogitatione rei.* »

Nessuno s'immagina sicuramente che noi vogliamo dire che il Machiavelli prendesse per fatti positivi tutto ciò che trovava nel suo autore. E, del resto, dicendo: *non lo può meglio dimostrare T. Livio*, usa il linguaggio che avrebbe potuto usare ugualmente, se avesse citato un apologo; come, citando le parlate, ora dice, per esempio: « Annio loro pretore disse queste parole, » ovvero: « io voglio addurre le parole di Papirio Cursore; » ora: « il nostro istorico gli mette in bocca queste parole, » ovvero: « si può notare per le parole che Livio gli fa dire. » Ma è appunto questa indifferenza per la realtà positiva de' fatti storici, questo correre con la mente a ciò che possano aver di notabile come meramente verosimili, e fermarsi lì; è questo che abbiamo voluto notare in un uomo tale, come un saggio insigne d'una disposizione comune. Disposizione che, non essendo ragionevole, non poteva essere perpetua, e che, al tempo del Voltaire, era tanto diminuita, da costringerlo a mettere, per meno male, tutti que' puntelli storici al suo edifizio poetico.

Volevo aggiungere che, a un certo tempo, il Tasso medesimo, diede segno, in un'altra maniera, di sentire più di prima quelle incomode esigenze della storia, poichè nella Conquistata ne fece entrare molto più di quella che ne avesse messa nella Liberata. Ma, riflettendo che la proposizione parrebbe scandalosa, e che mi si direbbe, non senza sdegno, che è un levare il rispetto a un grand'uomo il prender sul serio una sua aberrazione; che è quasi un farsi complice delle critiche sciocche e insolenti, alle quali quell'uomo, tormentato, portato fuori di

sè, sacrificò l'ispirazioni del suo ingegno, lascio la mia osservazione nella penna, e seguo tacitamente a dire tra me:

Non furono sicuramente le critiche altrui, che mossero il Tasso a dare un maggior posto alla storia nel suo secondo poema; poichè la critica che gli facevano su questo punto (spropositata davvero, ma qui non importa) era in vece: « Che la Gerusalemme Liberata è mera istoria senza favola [1]; » e Bastiano de'Rossi, suo principale avversario in quella guerra, degna pur troppo dell'Italia di quel tempo, gli oppone che: « Il poeta non è poeta senza l'invenzione; però scrivendo istoria, o sopra storia scritta da altri, perde l'essere interamente [2]. » Dunque la cosa è nata da tutt'altra cagione. E posso ingannarmi, ma deve esser nata da questo, che, avendo il Tasso presa quell'infelicissima determinazione di rifare il suo poema; e dando una ripassata alle cronache della crociata, per vedere a buon conto se qualcosa ci fosse da ritoccare anche riguardo alla storia, la storia abbia prodotto il suo effetto naturale, che è di parer più a proposito dell'invenzione, quando la materia è sua, e non dell'invenzione. E non gli si poteva dire: vattene in pace, chè la tua parte l'hai avuta; perchè la parte chè la storia deve avere in un poema, o piuttosto la parte che si possa dare all'invenzione in un avvenimento storico, non era stata determinata al tempo del Tasso, come non lo fu dopo. Ne' Discorsi dell'arte poetica, scritti un pezzo prima, il Tasso aveva detto: « Lasci il nostro epico il fine e l'origine della impresa, e alcune cose più illustri nella loro verità, o nulla o poco alterata; muti poi, se così gli pare, i mezzi e le circostanze, confonda i tempi e gli ordini dell'altre cose, e si dimostri in somma più artificioso poeta, che verace storico [3]. » E che più tardi gli

1 Discorso d'Orazio Lombardelli intorno ai contrasti che si fanno sopra la Gerusalemme Liberata: Opere di Torquato Tasso, Firenze 1724, t. VII pag. 224.

2 Degli accademici della Crusca, difesa dell'Orlando Furioso contra 'l dialogo dell'epica poesia di C. Pellegrino; Ibid. t. V, pag. 406.

3 Disc. II.

sia parso che « alcuna parte dell'azione più illustre era tralasciata nella prima[1] » favola della Gerusalemme, formata con una tal norma, non trovo che ci sia punto da maravigliarsene. Chi mai, prendendo per misura d'un giudizio oggetti così indeterminati e nebbiosi, come: *alcune cose*, e *o poco o nulla*, e motivi così arbitrarî e arrendevoli, come: *se così gli pare*, e l'esser più poeta che storico; chi mai, dico, potrebbe esser sicuro di portar due volte lo stesso giudizio su una stessa cosa? Perciò, quando il Tasso, diventato (per sua disgrazia) autore della Conquistata, dice: « Io, in quel che appartiene alla mistione del vero col falso, estimo che il vero debba aver la maggior parte, sì perchè vero dee esser il principio, il quale è il mezzo del tutto; sì per la verità del fine, al quale tutte le cose sono dirizzate[2], » non trovo certamente in queste parole una norma più applicabile della prima, giacchè il dire: *la maggior parte* non dà un'idea più distinta che il dire: *alcune cose;* ma ci vedo l'imbroglio dell'assunto, e non l'aberrazione d'un uomo.

Dunque si parlava dell'Enriade e della prosa che ci attaccò l'autore, dimanierachè questa volta la storia, non solo occupò un maggior posto nell'epopea, ma s'accampò anche di fuori. E cosa contiene questa prosa? Relazioni di cose antecedenti o concomitanti, che non potevano entrar nel poema, ma ch'erano necessarie per intenderlo bene; citazioni di storie, di memorie, di lettere, per avvertire il lettore, che il tale e il tal altro fatto cantato nel poema, è un fatto davvero; discussioni in forma, quando i fatti sono controversi; vite compendiose di questo e di quel personaggio, per dimostrare che ciò che gli si fa dire o fare nel poema, s'accorda col suo carattere, e con le sue azioni reali; e cose simili.

Certo, quest'autore aveva qui, come quasi in tutti i suoi scritti e in verso e in prosa, anche degli altri fini; o piuttosto quel suo perpetuo e deplorabile fine di com-

1 Giudizio sovra la Gerusalemme di T. Tasso, da lui medesimo riformata; lib. I. Ediz. cit., t. IV, pag. 132.

2 Ibid.

battere il cristianesimo. E non è da dire come ci lavorasse, in un argomento dove gli orrori commessi col pretesto del cristianesimo gli davano un pretesto più specioso per acccusarlo, e un mezzo più facile (per disgrazia sua e altrui) di renderlo odioso. Ma, indipendentemente da quest'uso speciale che il Voltaire potè fare di quegli aiuti storici, fu egli un suo capriccio il ricorrere ad essi? Non fu altro che la conseguenza dell'aver fatta entrare molta storia nel poema; come questo era una conseguenza della mutata condizione de' tempi, del non poter più i lettori veder nella storia un semplice mezzo per farne qualcos' altro. Fu perchè l'autore non trovava un miglior espediente (e u' avreste voi trovato un altro da suggerirgli?) per far conoscere la verosimiglianza speciale delle sue invenzioni col soggetto a cui le attaccava.

Certo, era più semplice, più facile e soprattutto più conveniente all'arte quello che Orazio suggeriva al poeta del suo tempo (poeta epico o tragico, qui non fa differenza): « Attienti alla fama [1]. » Ma glielo poteva suggerire perchè nello stesso tempo gli proponeva de' soggetti come Achille, Medea, Ino, Issione, Io, Oreste: soggetti mitologici, che vuol dire e notissimi, e intorno ai quali non c'era, al di là di quella notizia comune, nè molto nè poco di positivo, di verificabile, da potersi conoscere. C' erano bensì alcuni che ne sapevano di più; ma cos'era questo di più? Una maggior quantità d' invenzioni arbitrarie, e, per una conseguenza naturalissima, varie e discordi. L'erudizione, in quella materia, non era, nè poteva essere altro che un accumulamento di cose la più parte diverse e opposte. Mancava la ragione dello scegliere tra tante attestazioni contradittorie, cioè la prevalenza dell'autorità: non solo una prevalenza reale,

1 *Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge,*
Scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem;
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox, invictaque; flebilis Ino;
Perfidus Ixion; Io vaga; tristis Orestes.

Hor., De Arte poet., v. 119 et seq.

ma una apparente a segno di poter essere accettata generalmente dai dotti, e di poter conseguentemente indurre nel pubblico l'opinione, che, oltre quello che ne sapeva il pubblico, ci fosse qualcosa da saper veramente. Ciò che c'era di più omogeneo, e dirò così, di più uno in quella materia, era appunto la notizia comune, la fama; val a dire poco sopra ogni soggetto; e un poco altrettanto capace d'aggiunte arbitrarie, quanto incapace di positive. E quindi, per giudicare, e per giudicar francamente e speditamente della verosimiglianza relativa delle nove invenzioni col soggetto, il lettore, o lo spettatore, aveva già nella mente bell'e preparato l'altro termine del confronto [1]. Quindi nulla di più adattato a quelle circostanze, del precetto, o piuttosto, del suggerimento d'Orazio; giacchè, in fatto d'arte, un precetto non può esser altro che l'indicazione d'un mezzo. Ma avrebbe il Voltaire potuto servirsi e contentarsi d'un tal mezzo? Cosa gli somministrava la fama, per comporre un'Enriade che non paresse una novella indegna del soggetto e del secolo? Senza dubbio, il pubblico sapeva qualcosa d'Enrico IV, di Caterina de' Medici, della Lega, dell'assedio di Parigi; ma sapeva che se ne poteva sapere molto di più; e a questo si rivolgeva, o volere o non

1 Ho detto giudicare, perchè tale è l'operazione che fa la mente in quel caso; e l'essere accompagnata da emozioni, anche vivissime, non ne cambia la natura. Sono di que' giudizi facili, pronti, istantanei, che si formano e si succedono con un'indicibile rapidità nella mente, senza che l'attenzione ne trattenga uno solo, nè la riflessione ci torni sopra; que' giudizi che servono, dirò così, alla mente senza occuparla, e passano nel far l'effetto, correndo o a perdersi nella dimenticanza, o a nascondersi nel fondo della memoria, dove giacciono inavvertiti, finchè non venga a suscitarli, o a suscitarne qualcheduno, una qualche occasione, che può non venir mai. Quanti, per esempio, di questi giudizi non deve aver fatti in un momento, senza potere, un momento dopo, nè discernerli, nè contarli, un intendente di pittura, quando, al vedere per la prima volta un quadro, dice subito: è del tal autore! Anzi, cos'altro si fa se non concludere da una moltiplice e rapidissima successione di giudizi di verosimiglianza speciale, quando, al sentir riferire un detto, un fatto, una riuscita, di persone o di cose note si crede o si discrede? E ognuno sa se tali giudizi siano qualche volta accompagnati da emozioni più vive e più profonde di quelle che l'arte possa mai eccitare.

volere, la sua aspettativa, ogni volta che quel soggetto gli fosse messo davanti, in qualunque forma. Chi avesse voluto tessere una tela poetica di verosimili su quel solo e magro ordito della cognizione comune di quel complesso d'avvenimenti, avrebbe delusa miserabilmente una tale aspettativa. Sarebbe parsa, e sarebbe stata (in questa parte, ben inteso) una continuazione dell'epopea di Chapelain, del P. Lemoine, di Desmarets e di Scuderi [1]. Ecco dunque il poeta ridotto a somministrar lui medesimo al lettore la materia di confronto necessaria per giudicare della verosimiglianza speciale delle sue invenzioni. E perchè questo non si poteva fare nel contesto stesso del poema, eccolo ridotto a uscirne fuori, per asserir formalmente e provare e discutere, col mezzo di quella che egli chiamò più d'una volta la *vile prosa.*

Prendo dall'Enriade l'occasione d'osservare un altro grand'impiccio dell'epopea storica, voglio dire il meraviglioso soprannaturale.

Ci deve o non ci dev'essere questo meraviglioso in un poema epico? Questione stata sciolta più volte, ma nei due sensi opposti.

E non so se alcuno o de'poeti o de'critici che nella Poetica d'Aristotele credevano doversi trovare, se non tutte, almeno le più importanti norme dell'arte, abbia notato il silenzio assoluto del maestro su questo punto così importante per loro. Silenzio che ad essi doveva parere strano, e che parrà naturalissimo a chi pensi che, quando Aristotele scriveva la questione non era ancora nata, nè forse si poteva prevedere. Aristotele parla dell'epopea omerica, dell'epopea praticata e conosciuta al suo tempo, di quella che prendeva i soggetti dai secoli eroici: soggetti nei quali il maraviglioso era innato. Era quindi per Aristotele una cosa sottintesa. Fu dall'aver l'epopea presi per soggetto avvenimenti di tempi storici, ch'ebbe origine questa questione, la quale non pare che

[1] Autori della *Pucelle*, della *Louisiade*, del *Clovis* e dell'*Alaric*: poemi rimasti celebri di nome, parte per il fatto d'essere stati tali un momento, parte per essere stati derisi da un poeta di tutt'altra celebrità.

voglia aver fine. Da una parte, si dice che, senza il maraviglioso, il poema non può essere che o una storia versificata, o una storia alterata senza ragione; perchè dov'è la ragione di mutar le cause e le circostanze naturali e vere d'un avvenimento, per metterne in vece dell'altre, ugualmente naturali, ma false? Si dice dall'altra, che, in mezzo a fatti noti o conoscibili, de' falsi prodigi paiono inevitabilmente eterogenei, come sono. Bone ragioni l'una e l'altra, diremo anche qui; ma bone a impedire e non a aiutare; dimanierachè l'epopea storica può dire al maraviglioso, come Marziale a quell'uomo d'umore variabile: « Non posso vivere nè con te, nè senza di te [1]. » Dopo diciotto secoli, si trova ancora al bivio che incontrò ne' suoi primi passi: o privarsi del maraviglioso, con Lucano; o riceverlo per forza, con Silio Italico. Senonchè (ed è una cosa che giova ripetere) chi era poeta potè, seguendo o l'una o l'altra strada, dare delle prove accidentali del suo valore. Così doveva essere del Voltaire; il quale nel suo poema introdusse il maraviglioso, o piuttosto due specie di maraviglioso, il cristiano e l'allegorico. Ma non credo d'esprimere una mia opinione particolare dicendo che, quantunque abbelliti da immagini e vive e appropriate, e da sentenze e gravi e pellegrine (quando sono giuste), e il tutto in versi quasi sempre belli, e non di rado singolarmente belli, l'effetto che fanno, come parte dell'azione, è languido e stentato, e quasi di gente estranea e indifferente, che bisogna chiamar di novo ogni volta che si vuol farcela entrare.

Il Voltaire che, come poeta, si servì del maraviglioso, opinò, come critico, che si potesse farne di meno, e, da quel che mi pare, non senza contradirsi. Cosa non punto strana, perchè dove, in vece d'una massima certa, ci sono due opinioni probabili, può facilmente accadere che all'uomo medesimo piaccia di più ora l'una, ora l'altra. « Virgilio e Omero, dic'egli, fecero benissimo a mettere in scena le divinità. Lucano fece ugualmente bene a farne

1 *Nec tecum possum vivere, nec sine te.* Martial. *In habentem varios mores* Lib. XII, Epigr. 40.

di meno. Giove, Giunone, Marte, Venere, erano ornamenti necessari all'azione d'Enea e d'Agamennone. Poco si sapeva di quegli eroi favolosi.... Ma Cesare, Pompeo, Catone, Labieno, vivevano in tempi ben diversi da quelli d'Enea. »

E Enrico IV, Mayenne, Potier e Mornay?

« Le guerre civili di Roma, » aggiunge, « erano una cosa troppo seria per tali giochi d'immaginazione. »

E le guerre civili di Francia?

Si dirà egli, che queste parole, applicate dal Voltaire alle divinità mitologiche, non possono convenire al soprannaturale cristiano? Rispondo che al soprannaturale non rivelato, ma inventato da un poeta, convengono nè più nè meno.

Più notabile, per un altro riguardo, è ciò che dice poco dopo:

Quelli che prendono i cominciamenti d'un'arte per i princìpi dell'arte medesima, sono persuasi che un poema non potrebbe stare senza divinità, perche l'Iliade n'è piena. Ma queste divinità sono così poco essenziali al poema, che il passo più bello che si trovi nella Farsalia, e forse in qualunque poema, è il discorso col quale Catone, quello stoico odiatore delle favole, rifiuta sdegnosamente di visitare il tempio di Giove Ammone [1]. »

Ognuno vede qual sia la forza di questo ragionamento: si potevano dire delle bellissime cose in disprezzo del politeismo; dunque il poema può stare senza il maraviglioso. Ma ciò che volevamo notare particolarmente, è quel riguardare l'epopea storica, non solo come una continuazione (era l'opinione comune), ma come un progresso dell'epopea primitiva, essenzialmente mitica. Come se quella che voleva esser la storia, e ch'era infatti presa per storia, e quella che, senza ottenere nè chieder fede, contraffà una storia, fossero la stessa arte, perchè la seconda ha imitate delle forme estrinseche della prima. Sarebbe un'arte di novo genere quella che, cominciata senza princìpi, li trovasse poi col cambiar l'intento e l'effetto,

1 *Essai sur la poésie épique.* Chap. IV.

conservando delle forme estrinseche. E non sempre ciò che vien dopo è progresso.

C'è un'altra specie d'epopee, nelle quali può parere a prima vista, che il soprannaturale sia a suo luogo; cioè quelle i di cui soggetti sono presi dalla Storia sacra. Ma basta questo per far riflettere che soggiacciono anch'esse, quantunque in un'altra maniera, allo stesso inconveniente dell'altre. Sono rifacimenti d'una storia; e storia nel senso più stretto, e più sdegnoso. Non è il soprannaturale intruso nel soggetto; ma è l'invenzione intrusa nel soprannaturale. Un, direi quasi, istinto rispettoso e sommamente ragionevole ci avverte che, nelle manifestazioni straordinarie della volontà e della potenza divina, la mente umana non arriva a trovare una ragola del verosimile, come la trova nel corso naturale delle cose, e nelle determinazioni della volontà umana. Gli squarci mirabili che si trovano nel Paradiso Perduto, e la virtù poetica che ci si fa sentire quasi per tutto, non possono fare che non produca l'effetto d'un'interpolazione perpetua. E anche la Messiade ha de' pregi non volgari, e singolarmente quell' unione non infrequente del tenero e del sublime, che produce una commozione indistinta, e tanto più gradevole. Ma è un soggetto, quanto inesauribilmente fecondo d'applicazioni, altrettanto inaccessibile alle aggiunte.

Termino qui questi cenni sull'epopea, per passare alla tragedia; intorno alla quale avrò ancora meno a trattenermi. E s'intende che non si tratterà se non della tragedia storica, e in quanto storica.

Gl'inconvenienti che nascono in essa da ciò, differiscono e nel modo e nel grado, da quelli dell'epopea, per cagione d'una differenza essenziale nella forma de' due componimenti. La tragedia non adopra, come l'epopea, un istrumento medesimo e per la storia e per l'invenzione, quale è il racconto. La parola della tragedia non ha altra materia, dirò così, immediata, che il verosimile. I discorsi che lo Shakespeare, il Corneille, il Voltaire, l'Alfieri, mettono in bocca a Cesare, è tutta fattura poetica; l'azioni che Lucano racconta di Cesare, possono essere

o inventate o positive. Quindi, nel poema la parola può produrre, ora un effetto poetico, ora un effetto storico; o, non riuscendo a produrre nè l'uno nè l'altro, rimanere ambigua. Nella tragedia è sempre la poesia che parla; la storia se ne sta materialmente di fuori. Ha una relazione col componimento, ma non ne è una parte [1].

La rappresentazione scenica poi accresce non poco l'efficacia della parola, aggiungendoci l'uomo e l'azione. E qui fa al nostro proposito l'osservare (cosa, del resto, degna d'osservazione anche per sè) come questi oggetti presenti al senso, non solo non disturbino, con l'impressione della loro realtà, l'effetto della verosimiglianza pura voluto dall'arte, ma lo secondino e lo rinforzino. La ragione è che tali realtà non operano che come meri istrumenti dell'azione verosimile, e come tali le prende lo spettatore. Infatti, se un attore, nell'atto della rappresentazione, fa o dice qualche cosa che si riferisca alla sua persona reale o alle circostanze di essa, offende lo spettatore, trasportandolo alla considerazione di quella realtà.

1 Per prevenire una minuta obiezione, devo osservare che in qualche tragedia sono messe in bocca a uno o a un altro personaggio delle parole storiche; come appunto il *Tu quoque, Brute!* di Cesare. Ma è un inconveniente raro e, per lo più, evitabile. Dico inconveniente, perchè l'effetto di tali parole è di richiamar la mente dal mero verosimile al reale. E so bene che ad altri può parere un vantaggio, un'occasione da non perdersi, questo poter far dire al personaggio ciò che l'uomo ha detto veramente. Ma non vedo come si possa trovar la poesia un'arte efficace e potente, e trovare insieme, che abbia a ricever forza da ciò che produce un effetto opposto al suo.

L'inconveniente poi non sarebbe evitabile nel caso citato, e in qualche altro, cioè quando le parole storiche siano celebri. Chè l'averle omesse il poeta non impedirebbe allo spettatore di rammentarsene; e il Cesare reale della storia verrebbe, nè più nè meno, a mettersi, nella mente di lui, a fronte del Cesare verosimile del poeta, come il Sosia di Plauto, a fronte di Mercurio: senonchè, ne' casi di cui parliamo, è il mortale che la vince. *Præfulgebant eo ipso quod non visebantur.* E che vuol dir questo? Che la storia può volersi cacciare, e cacciarsi in effetto anche nel campo più esclusivamente proprio della poesia, quando la poesia c'è fatta storica. La storia registra molti, ma molti più fatti, che detti; e quindi è molto, molto più facile l'evitarla, facendo parlare le persone storiche, che facendole operare. Ma questi pochi detti hanno la stessa ragione de' fatti per volere il loro posto, e la stessa forza per prenderlo.

E cosa vuol dire questo avvedersene ed esserne offesi, se non che prima se ne faceva astrazione? E di qui viene che quanto più un attore par che faccia naturalmente, e quanto più commove, tanto più concentra la mente dello spettatore nel mero verosimile; quanto più gli rende presente l'uomo della favola, l'uomo o colpito dalla sventura, o accecato dalla passione, o minacciato da un pericolo ignoto a lui, tanto più gli sottrae, per dir così, e gli fa scomparir davanti la sua propria e reale personalità. Ed è la massima lode che si dia a un attore: era ciò che si voleva dire quando si diceva, per esempio, che Garrick era Hamlet, che Lekain era Orosmane. Non è la realtà presente, ma ordinata e subordinata al verosimile quella che ne possa disturbar l'effetto; è la realtà storica, indipendente dal verosimile, e dalla quale il verosimile deve dipendere; la realtà storica, conosciuta o anche semplicemente conoscibile, e assente bensì dal senso, ma compenetrata col soggetto.

Il vantaggio essenziale della forma, quest'altro vantaggio secondario, ma considerabile, e altri ancora più secondari, che non importa qui di rammentare, fanno che la tragedia possa, meglio del poema epico, schermirsi dalla storia.

Ma ho detto schermirsi, e aggiungo: cedendo sempre qualcosa; perchè, anche da fuori, la storia riesce a farsi sentire, e a far valere le sue pretensioni. La relazione estrinseca, ma essenziale, che la tragedia storica ha con essa; e l'obbligo che ne nasce di trovare de' verosimili che siano tali relativamente al soggetto preso dalla storia, doveva produrre, e ha prodotti nella tragedia i medesimi inconvenienti, che nell'epopea: meno frequenti e meno sensibili, è vero; ma ugualmente crescenti con l'andar del tempo. E a metterli in chiaro, nulla potrebbe servir meglio degli argomenti ai quali è dovuto ricorrere un gran tragico, per veder di levarli.

« La questione, dice Pietro Corneille, se sia lecito far de' cambiamenti ai soggetti presi o dalla storia o dalla favola, pare decisa in termini abbastanza formali da Aristotele, quando dice *che non si devono cambiare i sog-*

getti ricevuti, *e che Clitennestra dev' essere uccisa da Oreste, e Erifile da Alcmeone.* Questa sentenza però può ammettere qualche distinzione e qualche temperamento. È certo che le circostanze, o, se par meglio, i mezzi d'arrivare al fatto rimangono in nostro arbitrio: la storia spesso non ce li dà, o ne dà così poco, che è necessario di supplir con dell'altro, per render compito il poema; e si può anche presumere con qualche apparenza, che la memoria dello spettatore, il quale abbia lette altra volta queste circostanze, non l' avrà ritenute così fortemente, da farlo avvedere del cambiamento, abbastanza per accusarci di menzogna, come farebbe senza dubbio, se ci vedesse cambiare l'azione principale [1]. »

Così, mentre la tragedia antica si fondava sulla cognizione che lo spettatore doveva aver de' soggetti, la moderna è costretta a fare assegnamento sulla dimenticanza. Aiuto infelice; giacchè non pare che deva esser bon segno in un' arte l'aver paura della cognizione. E aiuto, non solo incerto, ma precario; giacchè se lo spettatore che aveva dimenticate le circostanze storiche del soggetto, e potè quindi, alla prima recita, godersi senza disturbo l'invenzioni poetiche; se, dico, uscendo dal teatro con un novo interessamento per quel soggetto, va a rinfrescarsi la memoria nel libro dove aveva lette quelle circostanze, non sarà più, alla seconda rappresentazione, lo smemorato che conveniva al poeta. Aiuto, finalmente, ricorrendo al quale, il Corneille contradice sè stesso; giacchè, se le circostanze rimangono nell' arbitrio del poeta, cos' importa che lo spettatore si rammenti o non si rammenti quelle della storia? Ma che? Il Corneille medesimo, nell' *Esame* che aggiunse a' suoi componimenti, tocca più d' una volta l' alterazioni da lui fatte alla storia; e, per giustificarle, o anche per accusarsene candidamente, le manifesta, e leva così di sotto alla tragedia storica quella povera gruccia della dimenticanza altrui, che le aveva data. Darne di tali a un' arte, è un confessare che è diventata zoppa; e dargliele un Pietro

1 Second Discours sur l'art dramatique.

Corneille, è un terribile indizio che non ci sia più il verso di rimetterla su' suoi piedi.

Ma perchè ebbe egli bisogno di cercar delle distinzioni in un precetto così semplice, de' temperamenti per un precetto così discreto? Perchè il precetto riguardava una cosa, e il Corneille, seguendo una consuetudine già invalsa, l' applicava anche a un'altra cosa, e diversissima. Aristotele parla delle *favole ricevute* [1], e di queste dice che non si devono alterare; il Corneille parla di soggetti presi *o dalla storia*, o dalla favola, come se fosse tutt' uno. Ora, applicato alle *favole ricevute*, il precetto non ha bisogno nè di temperamenti, nè di distinzioni; poichè quelle non davano, nè imponevano altro al poeta che appunto *l' azione principale:* Clitennestra uccisa da Oreste, Erifile da Alcmeone. I mezzi e le circostanze rimanevano davvero nell' arbitrio de' poeti. La storia invece dà, insieme co' soggetti, anche de' mezzi e delle circostanze, che possono non accomodarsi con l' intento dell' arte. Quindi il bisogno di cambiarle, val a dire d' alterare i soggetti coi quali sono, per dir così, immedesimate. Che se la storia non le dà, le lascia desiderare; ma ciò non vuol dire che un tal desiderio possa essere appagato col mezzo dell' invenzione poetica.

« L' esempio della morte di Clitennestra, » aggiunge l Corneille, « può servir di prova alla mia proposizione. Sofocle e Euripide l'hanno trattata tutt'e due, ma con un intreccio e con uno scioglimento differente; e questa differenza fa che il dramma non è lo stesso, quantunque sia

1 *Acceptas quidem igitur fabulas* (mythons) *solvere non licet. Dico autem, seu Clytæmnestram necatam ab Oreste, et Eriphylen ab Alcmæone.* Poet., cap. XI.

Il vocabolo *mythos* passò anche a significare la forma particolare data all'azione da ciaschedun poeta; e in questo senso l'usa anche Aristotele, anzi la definisce: *Est autem actionis quidem imitatio fabula: appello enim fabulam hanc compositionem rerum* (Ibid., cap. IV). Nel passo citato sopra, però, non può voler dir altro che *miti*, nel senso proprio e primitivo del vocabolo. Infatti, come si potrebbe intendere che Aristotele prescrivesse al poeta d'attenersi alle tante e diverse composizioni degli altri poeti? Una tale interpretazione repugna e alla cosa, e agli esempi addotti da Aristotele, che non sono esempi di composizioni, ma di semplici temi mitologici, come repugna al seguito del testo, che sarà citato or ora.

uno solo il soggetto, del quale i due poeti hanno conservata l'azione principale. »

E per far questo, ebbero forse bisogno di temperare il precetto? Neppur per idea: l'eseguirono a un puntino, facendo l'uno e l'altro morir Clitennestra per mano d'Oreste; giacchè il precetto non richiede nulla di più. O piuttosto prevennero un precetto indicato alla pratica dalle convenienze dell'arte, prima che Aristotele lo promulgasse. E questo potere ognuno inventare, senza inconvenienti, un intreccio e uno scioglimento a modo suo, veniva dal non avere ognuno contro di sè, se non altri intrecci, e altre maniere di scioglimenti. Erano poeti, contro poeti, verosimili contro verosimili, non legati ad altro che a fatti e a caratteri, tanto più fecondi per l'invenzione, quanto più digiuni di circostanze obbligate. L'inventarne di nove non era una licenza che i poeti dovessero prendersi; era l'operazione propria della poesia. E a un bisogno l'attesterebbe Aristotele stesso, il quale aggiunge subito: « Tocca poi al poeta a inventare, e a far buon uso delle (favole) ricevute [1]. » Dà come una conseguenza naturale del precetto ciò che il Corneille chiede come un temperamento. E quel precetto era in sostanza il medesimo che fu poi espresso da Orazio con le parole: *famam sequere* [2].

1 *Ipsum autem invenire oportet, et traditis uti recte.* Ibid.

2 Altra obiezione possibile, e da non dissimularsi: Anche il teatro greco ebbe tragedie storiche, e sul suo principio; per esempio, *I Persiani* d'Eschilo. Non starò qui a mettere in dubbio se questo componimento possa esser riguardato come una tragedia: giacchè si potrebbe far lo stesso con altri dello stesso autore, il soggetto de' quali è preso da' tempi eroici. Dirò bensì che la tragedia greca non continuò per quella strada. Quelle di Sofocle e d'Euripide, e le molte di cui parla Aristotele nella Poetica, sono tutte composte sopra soggetti mitologici. Se il teatro greco fosse diventato storico, si sarebbe naturalmente trovato ai medesimi passi de' teatri moderni; e Aristotele sarebbe stato impicciato bene a trovargli le regole, se gliene avesse voluto trovare.

Anche il teatro latino ebbe tragedie storiche, e di soggetti romani, e chiamate perciò *Prætextæ*; e l'ebbe, se non così sul principio, cioè da Livio Andronico o da Nevio o da Ennio, certo non molto tardi, poichè tra le tragedie di Pacuvio, delle quali rimangono i titoli e de' frammenti, c'è un *Paolo* (Emilio), e tra quelle d'Azzio, un *Bruto* e un *Decio*. Orazio loda in

Del resto, nè i temperamenti forzati del Corneille, nè i suoi sempre ammirabili capolavori poterono sottrarre la tragedia alle sue perpetue variazioni, e costituirla, per ciò che riguarda le sue relazioni con la storia, in una forma stabile e definitiva.

Per nostra fortuna, o paziente lettore, non c'è bisogno di ripassare tutte quelle variazioni, nemmeno di corsa, come s'è fatto con l'epopea. Qui basterà accennare il fatto attuale, e le sue cagioni prossime. Del tempo intermedio non voglio rammentare altro che una variazione estrinseca, e che non toccava l'essenza stessa della tragedia; ma molto significante. Poco dopo la metà del secolo scorso, non so se un attore o un'attrice francese introdusse una riforma generale nel vestiario, rendendolo conforme all'uso del tempo in cui era finta l'azione. Prima dipendeva, in parte dalla moda corrente, in parte dal capriccio dell'attore, in parte da consuetudini che avevano quelle stesse origini; e ci poteva essere, per un di più, un qualche segno caratteristico, desunto dalla storia. Il Voltaire, non mi rammento in qual luogo, descrive l'attore che, nel secolo di Luigi XIV, rappresentava Augusto nel Cinna, con una gran parrucca, e sopra di questa un gran cappello a gran

genere quella specie di tragedie, come un tentativo d'indipendenza letteraria:

Nil intentatum nostri liquere poetæ;
Nec minimum meruere decus, vestigia grœca
Ausi deserere, et celebrare domestica facta;
Vel qui prœtextas, vel qui docuere togatas.

(De Arte poet., v. 285 et seq.) Ma il non dar lui alcun precetto per questa specie di componimenti, e l'accennarla soltanto, è una ragione di credere che non fosse molto coltivata; come il tornar che fa sempre sulla poesia d'argomenti greci, è un indizio, che questa fosse prevalente di molto. E un altro indizio per i tempi anteriori è il non essercene di Pacuvio che una sola, contro diciassette d'argomenti mitologici greci; e d'Azzio, due, contro più di cinquanta. Quintiliano, in quella breve rassegna che fa de' principali generi di poesia, e de' principali poeti (lib. X, cap. 1), non fa neppure menzione delle *preteste*. Non ce n'è rimasta alcuna, ed è una disgrazia: letteraria, s'intende. E non si potrebbe prenderne un'idea dall'Ottavia di Seneca, o d'un Seneca, qualunque fosse; essendo opera di tutt'altri tempi, e di tutt'altro gusto.

penne, e le penne lardellate di foglie d'alloro: il rimanente su quel gusto. Ma cosa voleva dir questo? Che gli spettatori erano più disposti di quello che furono poi, a veder nell'attore l'Augusto del poeta, l'Augusto verosimile, senza darsi tanto pensiero dell'Augusto reale della storia. L'introdursi questa fino nelle quinte a sindacare gli attori, ministri nati della poesia, e costringerli a prender le sue divise, era un segno del possesso che era andata sempre prendendo sulla tragedia, e un indizio del maggior possesso, che ci voleva prendere.

Infatti, non tardò molto a principiare la rivoluzione drammatica, che vediamo ora vittoriosa. Era allora sentimento quasi unanime de' dotti e delle colte persone d'Europa, che la vera, la bona tragedia, quella che potesse soddisfare il bon gusto, e essere ammessa dal bon senso, era la tragedia nella quale fossero mantenute le così dette unità di tempo e di luogo. Unità, si diceva, proclamate da Aristotele, osservate fedelmente nelle tragedie greche, e soprattutto volute dalla ragione. Se poi Aristotele avesse proposte davvero queste unità; se nelle tragedie greche fossero davvero state osservate; se la ragione non avesse nulla a dire in contrario, non si cercava quasi da nessuno; e a chi ne cercasse, si dava sulla voce [1]. È inutile aggiungere che alla storia quelle regole

1 Le avessero attribuite a chiunque altro! Ma Aristotele, il quale insegna così apertamente e ripetutamente, che l'universale, il verosimile è la materia propria della poesia, opponendola alla storia, la di cui materia è il particolare, il reale, immaginarsi che potesse prendere per misura e per criterio del verosimile, la realtà materiale dello spettacolo, le circostanze reali dello spettatore! Era come far dire a un maestro di prospettiva, che una veduta, per esser verosimile, non deve rappresentare se non gli oggetti che potrebbero stare realmente nella misura del quadro. E perchè dice (cap. II) che « la tragedia si sforza di restringersi in un giro del sole, o di variarne poco » (pratica, che s'accordava benissimo con la natura dei soggetti mitologici), credere che intendesse con questo di stabilire formalmente un termine alla durata ideale dell'azione! lui, che, nella Poetica medesima, dove tratta della lunghezza della favola, protesta espressamente, che un tal termine non si può stabilire *a priori*. Dopo aver detto che la lunghezza materiale del dramma, non è una cosa che concerna l'arte, e venendo a parlare della durata ideale, dice: « Per ciò che riguarda la natura della cosa, la durata maggiore è la più bella, purchè non sia tale da

non convenivano punto. E i tentativi che aveva fatti fino allora, e che andava facendo, per prendere un maggior posto nella tragedia, ottenevano bensì qualcosa: la tragedia, a costo anche di storpiarsi, faceva il possibile, per contentar la storia, ma salve le regole. Si parlava bensì

far perdere la chiarezza dell'insieme. Per dirla in una parola, la durata conveniente sarà quella che si richieda per fare che, con lo svolgersi delle cose, secondo il verosimile o il necessario, si passi dall'infelicità alla felicità, o viceversa. » *Terminus autem rei ex ipsius natura, semper quidem qui maior est, dummodo maneat intra eos fines ut una totus perspicuus sit, pulchrior est. Ut autem simpliciter, re definita, dicamus, in quanta magnitudine, secundum verisimile, vel necessarium, deinceps nascentibus rebus, contingit in res secundas ex adversis, vel ex rebus secundis in adversas mutari, idoneus terminus est magnitudinis.* Cap, V.

E siccome non è mai affatto inutile il conoscere l'origine degli errori che hanno avuta molta voga, in qualunque materia, così aggiungo che il vero autore del precetto delle due famose unità, fu, secondo ogni apparenza, il Castelvetro. Questo critico, nel suo commento, famoso anch'esso, della Poetica d'Aristotele, al primo de' luoghi citati qui, non solo prende per un precetto generale la menzione d'un fatto particolare, ma ci aggiunge di suo ciò ch'era necessario a farne un precetto, cioè una ragion generale. Ed è quella così anti-poetica, così anti-filosofica, così anti-aristotelica ragione della verosimiglianza relativa allo spettacolo e allo spettatore: ragione che fu poi allegata sempre, come fondamento principale del precetto. Di più, censura Aristotele del non averla applicata rigorosamente, per non averla ben conosciuta: il che è verissimo. E su quella ragione fonda poi anche l'altra unità, quella del luogo, la quale dalla Poetica d'Aristotele non si sarebbe potuta far uscire in nessuna maniera. Trascrivo qui le sue parole, nella loro nativa rozzezza, chiedendone scusa al lettore. *L'epopea, narrando con parole sole, può raccontare un' azione avvenuta in molti anni, e in diversi luoghi, senza sconvenevolezza niuna, presentando le parole all' intelletto nostro le distanze di luogo e di tempo: la qual cosa non può fare la tragedia, la quale conviene avere per soggetto un' azione avvenuta in piccolo spazio di luogo, e in piccolo spazio di tempo, cioè in quel luogo e in quel tempo, dove e quando i rappresentatori dimorano occupati in operazione, e non altrove, nè in altro tempo. Ma così come il luogo stretto è il palco, così il tempo stretto è quello che i veditori possono a suo agio dimorare sedendo in teatro: il quale io non vedo che possa passare il giro del sole, siccome dice Aristotele, cioè ore dodici. Con ciò sia cosa che, per le necessità del corpo, come è mangiare, bere, deporre i superflui pesi del ventre e della vescica, dormire, e per altre necessità, non possa il popolo continuare oltre il predetto termine così fatta dimora in teatro. Nè è possibile a dargli intendere che siano passati più dì e notti, quando essi sensibilmente sanno che non sono passate se non poche ore, non potendo l'inganno in loro aver luogo, il quale è tuttavia riconosciuto dal senso.* (Poetica d'Aristotele, volgarizzata e sposta per L. Castelvetro. Basilea, 1576; pag. 109).

d'un tal Shakespeare, che, o non curandole, o non sapendo neppure che ci fossero, era riuscito a far qualcosa da non esser buttato via. Ma se ne parlava come d'un genio selvaggio, d'un capo strano, con de' lucidi intervalli stupendi: una specie di montagna arida e scoscesa, dove un botanico, arrampicandosi per de' massi ignudi, poteva trovare un qualche fiore non comune. E, del resto, le

Nel commento al secondo luogo poi, rigetta la ragione assegnata da Aristotele alla durata speciale e relativa delle diverse favole; e richiama il suo autore a quella sua gran ragione della verosimiglianza relativa allo spettacolo e allo spettatore. Trascrivo anche qui: *Vedeva Aristotele, che le favole della tragedia comunemente avevano fine alla fine della mutazione, e che le cose avvenute e contenute nella favola non si stendevano oltre il termine d'un giro del sole sopra l'emisfero, cioè oltre a dodici ore; e non riconoscendo la vera cagione di così fatto termine d'azioni raccolte in una favola, s'è immaginato che ciò sia per la capacità e per la contenenza della memoria degli uditori, quasi fossero per dimenticarsi le prime parti della favola, se contenesse un'azione di molti dì, quando udissero e vedessero l'ultime parti.... Così breve termine non è stato posto alla favola della tragedia, dentro del quale s'opera, per cagione della debolezza della ricordanza, ma per quella cagione, che già abbiamo assegnata, della rappresentazione, e dell'agio de' veditori, occupando tanto spazio di tempo la rappresentazione, quanto occuperebbe una verace operazione, e non potendo il popolo stare in teatro senza disagio intollerabile più di dodici ore* (Ibid., pag. 170, 171). E la taccia che si dava al Castelvetro era d'esser troppo sottile! Forte, però, lo fu davvero, poichè l'argomento messo in campo da lui, e invalso nel mondo letterario, potè far perder di vista, in questo particolare, a più generazioni, non solo di critici, ma di poeti, tra i quali de' gran poeti, che la poesia è poesia, che è un'arte, e che, per conseguenza, i mezzi che le si presentano per servire alla sua operazione, o non sono adattati, e deve rifiutarli; o sono adattati, e vuol dire che si può fare astrazione da ciò che hanno d'eterogeneo all'intento dell'arte. Ammettere che una tragedia (azione verosimile) possa esser rappresentata, è ammettere che la realtà, come realtà, delle cose che servono alla rappresentazione possa e deva non contar punto più di quello che la qualità reale di verde metallico si conti nel verde d'un albero dipinto. Dire che la tragedia diventa falsa, se la rappresentazione non s'accorda con le circostanze reali dello spettatore, è dire che un quadro rappresentante una nevicata diventa falso per chi lo guarda nel mese di luglio. Non si tratta, nè in pittura, nè in poesia, di *dare ad intendere* (stolta parola in un tale argomento); ma di rappresentare de' verosimili, cioè delle *verità ideali*.

In quanto poi all'essere que' due precetti fedelmente osservati nelle tragedie greche, il Corneille, ne' Discorsi citati sopra, addusse alcune prove in contrario; e molte più ne addusse poi il Metastasio nelle sue Osservazioni sopra tutte quelle tragedie; ma con tutto ciò, l'essere nelle tragedie greche osservati que' due precetti, fu ancora per molto tempo, *il fatto*.

cose che si citavano di quel grande e quasi unico poeta, erano cavate da que' suoi drammi ne' quali la storia ha meno parte, o non ce n'ha nessuna. Ecco però, che in Germania salta fuori un altro tale, chiamato Goethe, il quale, entrando nella strada del dramma storico, segnata dal genio selvaggio, e entrandoci, come accade ai grandi ingegni, senza intenzione e senza paura d'imitare, fa, da' suoi primi passi, prevalere presso la sua nazione la ragione della storia a quella delle due unità. Ma nella Francia, superba, da un pezzo, di poeti che avevano tenuta l'altra strada; nell'Italia, superba d'uno recente, era un'altra faccenda. Come! si diceva: le regole alle quali si sono assoggettati un Corneille, un Racine, un Voltaire, un Alfieri, senza parlare degli autori della Merope e dell'Aristodemo, parranno ora un freno incomodo all'ingegno, un ostacolo alla perfezione! Il campo dov'essi hanno fatte le loro gran prove, sarà diventato angusto! Proporre l'abolizione di quelle regole pareva, non so se più una temerità da non tollerarsi, o una sciocchezza da compatirsi. Ma che? la storia, per fare nella tragedia quella grande irruzione che s'era fissata di fare, aveva proprio bisogno d'abbattere quel baluardo; e l'abbattè. In Francia, non ne parliamo; e anche in Italia, da quello che sento, lo spettatore non ci patisce, e non si chiama offeso se, nel corso d'una tragedia, vede alzarsi una scena e venir giù un'altra, e se, in quelle tre o quattr'ore di seduta, il poeta pretende di fargli passare davanti alla mente più di quel benedetto giro di sole, nominato così innocentemente da Aristotele.

E si veda come una cosa tenuta indietro per forza, si ricatti, quando gli riesce finalmente di venire avanti. Fino allora i soggetti che nella storia fossero meno particolarizzati, erano parsi i più opportuni alla tragedia, come quelli che lasciavano più campo all'invenzione. Se la storia tace, diceva il poeta, tanto meglio: parlerò io. Ora in vece sono i poeti che, quando i particolari mancano nelle storie propriamente dette, vanno a cercarne in altri documenti, di qualunque genere, affine d'arricchire il soggetto, anzi di formarlo. Ben contenti se riescono a

dare, del fatto storico da essi rappresentato, un concetto più compito; più contenti ancora, se riescono a darne un concetto novo, e diverso dall'opinione comune. È appunto il contrario del *famam sequere;* ma come poteva essere altrimenti? È una pretensione troppo contradittoria, il volere che la poesia, per essere efficace, non stia indietro delle cognizioni del tempo, ne secondi, anzi ne prevenga le tendenze ragionevoli, e che non se ne faccia carico, per rimaner più libera.

Accennato il fatto, non mi resta che a fare alcune domande:

C'è egli qualcheduno il quale creda che la tragedia possa tornare a mettersi negli antichi confini, e far di novo a confidenza con la storia, come ha fatto per tanto tempo? O crede qualchedun altro, che, con l'allargare i confini, si sia trovata finalmente la giusta misura della parte che la storia deva avere nella tragedia, e la vera maniera di comporla con l'invenzione? E se ciò non si crede, c'è qualche ragione di credere che questa misura e questa maniera si possano trovare in avvenire?

Risponda e concluda il lettore.

Venendo finalmente al paragone tra l'assunto comune all'epopea e alla tragedia, e l'assunto del romanzo storico, è facile vedere che la differenza essenziale sta in questo, che il romanzo storico non prende il soggetto principale dalla storia, per trasformarlo con un intento poetico, ma l'inventa, come il componimento dal quale ha preso il nome, e del quale è una forma. Voglio dire il romanzo nel quale si fingono azioni contemporanee: opera affatto poetica, poichè, in essa, e fatti e discorsi tutto è meramente verosimile. Poetica però, intendiamoci, di quella povera poesia che può uscire dal verosimile di fatti e di costumi privati e moderni, e collocarsi nella prosa. Con che non intendo certamente d'unirmi a quelli che piangono, o che piangevano (giacchè la dovrebb'esser finita) quelle età così poetiche del gentilesimo, quelle belle illusioni perdute per sempre. Ciò che ci fa differenti in questo dagli uomini di quelle età, è l'aver noi una critica storica che, ne' fatti passati, cerca la verità

di fatto, e, ciò che importa troppo più, l'avere una religione che, essendo verità, non può convenientemente adattarsi a variazioni arbitrarie, e ad aggiunte fantastiche. È di questo che ci dovremo lamentare?

Ho detto: differenza essenziale; infatti, non è, come nell'epopea e nella tragedia (il rispetto dovuto agli uomini celebri, che hanno dato del loro alla cosa, non deve impedire di qualificar la cosa medesima), non è quella finzione grossolana, che consiste nell'infarcir di favole un avvenimento vero, e di più un avvenimento illustre, e perciò necessariamente importante. Nel romanzo storico, il soggetto principale è tutto dell'autore, tutto poetico, perchè meramente verosimile. E l'intento e lo studio dell'autore è di rendere, per quanto può, e il soggetto, e tutta l'azione, tanto verosimile relativamente al tempo in cui è finta, che fosse potuta parer tale agli uomini di quel tempo, se il romanzo fosse stato scritto per loro.

Ma (e qui è l'iuconveniente comune al romanzo storico con tutte le specie di poesia che inventano sopra un tempo passato) è scritto per degli altri. Mettiamo pure, che all'autore sia riuscito di comporre un racconto che agli uomini di quel tempo sarebbe parso verosimile. Un tale effetto sarebbe allora venuto dal confronto spontaneo e immediato, tra il generale ideato dall'autore, e il reale ch'essi conoscevano per esperienza; mentre, per produrlo in uomini d'un altro tempo, l'autore è ridotto a cercar di supplire all'esperienza con l'informazione, e di mettere, dirò così, in una sola composizione, l'originale e il ritratto. Non c'è il contrasto diretto tra il vero e il verosimile; e è senza dubbio un gran vantaggio; ma c'è ugualmente o la confusione dell'uno con l'altro, o la distinzione tra di essi. Anzi c'è, in proporzioni variabilissime, ma inevitabilmente, e confusione e distinzione, come s'è dimostrato, forse più del bisogno, nella prima parte di questo scritto.

Non c'è però da maravigliarsi che, durando la persuasione che la storia e l'invenzione potessero star bene insieme, sia venuto a un uomo di bellissimo ingegno il pensiero di comporli in una forma nova e più speciosa, e che dava luogo a una molto maggiore abbondanza e varietà

di materiali storici. E c'è ancora meno da maravigliarsi che, messa in atto da quell' ingegno così immaginoso, e così osservatore, così fecondo e così penetrante, la cosa abbia prodotto nel pubblico di tutti i paesi colti quell'effetto straordinario che ognuno sa.

Ma basterà quel vantaggio per assicurare al romanzo storico almeno una lunga vita?

È una domanda poco allegra per chi gli vuol bene. Nelle cose abusive, le correzioni vivono alle volte meno dell'abuso; e non c'è per l'errore nessun posto più incomodo, e dove possa meno fermarsi, che vicino alla verità. Non si può dissimulare che ciò che acquistò nel primo momento più favore a un tal componimento, fu appunto quell'apparenza di storia, cioè un'apparenza che non può durar molto. Quante volte è stato detto, e anche scritto, che i romanzi di Walter Scott erano più veri della storia! Ma sono di quelle porole che scappano a un primo entusiasmo, e non si ripetono più dopo una prima riflessione. Infatti, se per storia s'intendevano materialmente i libri che ne portano il titolo, quel detto non concludeva nulla; se per storia s'intendeva la cognizione possibile di fatti e di costumi, era apertamente falso. Per convincersene subito, sarebbe bastato (ma non sono cose a cui si pensi subito) domandare a sè stessi, se il concetto de' diversi romanzi di Walter Scott era più vero del concetto sul quale gli aveva ideati. Era bensì un concetto più vasto, ma a condizione d'essere meno storico. C'era aggiunto un altro vero, ma di diversa natura; e perciò appunto il concetto complessivo non era più vero. Un gran poeta e un gran storico possono trovarsi, senza far confusione, nell'uomo medesimo, ma non nel medesimo componimento. Anzi, quelle due critiche opposte, che ci hanno dato il filo per fare il processo al romanzo storico, erano già spuntate ne' primi momenti, e in mezzo alla voga; come germi di malattie mortali avvenire in un bambino di floridissimo aspetto. E la voga, si mantiene poi sempre uguale? C'è la stessa voglia di far romanzi storici, e la stessa voglia di leggere quelli che sono già fatti? Non so; ma non posso lasciar d'immaginarmi

che, se questo scritto fosse venuto fuori un trent'anni fa, quando il mondo aspettava ansiosamente, e divorava avidamente i romanzi di Walter Scott, sarebbe parso stravagante e temerario, anche riguardo al romanzo storico; e che ora, se qualcheduno avrà la bontà d' occuparsene abbastanza per dargli questi titoli, sarà per tutt'altro. E trent' anni dovrebbero essere un niente per una forma dell'arte, che fosse destinata a vivere.

DELL' INVENZIONE

DIALOGO.

Quod alicui adesse et abesse potest,
esse aliquid dabunt?
PLATO, in Sophista.

DELL'INVENZIONE

DIALOGO.

Andato stamani da un mio giovine amico, per far quattro chiacchiere, lo trovai che disputava con un suo coetaneo e amico di confidenza; come anch'io, per quanto lo permette la differenza dell'età, posso dirmi amico di confidenza di tutt'e due. Noto questa particolarità, affinchè il tono del dialogo non paia strano, come sarebbe certamente tra persone di semplice conoscenza. Entrando, sentii che il padrone di casa diceva: No, no; non vo avanti, se non si scioglie questo nodo.

Miracolo! diss'io: e su cosa si disputa questa volta?

Mera questione di parole, mi rispose l'altro: si parlava d'arti; e mi scappò detto che il poeta, e più in generale l'artista, crea. Lui, con un viso serio, tentenna la testa; come se ci fosse bisogno di negare ciò che nessuno ha voluto dire. È una maniera di parlare, che corre senza contrasto. Sicuro che, se uno la prende a rigor di termine, non c'è il verso di sostenerla; e potete credere che non mi son fatto pregare a ritrattarla. Ma lui che, da quando s'è messo a legger libri di filosofia, cerca sempre il pelo nell'ovo, non è contento, come avete potuto sentire.

Giudicate voi, disse il primo, rivolgendosi a me, anche lui.... Ma qui, *ne Inquam et Inquit sæpius interpone-*

retur, li metterò in scena addirittura, serbando a questo il nome di *Primo*, che m'è uscito occasionalmente dalla penna, e dando, per analogia, all'altro quello di *Secondo:* che guai a me se mettessi in piazza i loro nomi veri.

PRIMO.

Giudicate voi. Per qualificare l'operazione propria dell'artista, mi dà una parola che, certamente, non se ne saprebbe immaginare una più efficace. Il male è che non fa al caso; e lui, non c'è che dire, l'ha ritrattata subito. Ma intanto ha promossa una questione interessantissima; e poi me la vuol lasciare in aria. Mette in campo: cosa faccia l'artista; e vuole ch'io mi contenti, quando m'ha detto cosa non fa. No, davvero: non posso andar avanti a ragionare su quell'operazione, se non so che sorte di operazione sia. Voglio prima sapere cosa fa propriamente l'artista. Vi pare una questione di parole?

SECONDO.

Ebbene; dirò che inventa. A questa ci trovate eccezione?

PRIMO.

Se l'aveste adoprata nel discorso, in vece di quello sciagurato *creare*, passava benissimo; ma ora non serve più. È una parola che indica senza spiegare. Vale bensì a distinguere un'operazione da dell'altre, ma non a specificare in cosa consista: che è quello che cerchiamo ora. Per esempio, chi dice che il poeta differisce dallo storico, in quanto deve inventare, dice quanto basta a quell'intento; ma mi lascia ancora da cercare cosa fa il poeta, quando inventa.... Vediamo, però: è una parola derivata; e delle volte, non sempre, nè ordinariamente, ma delle volte, l'intento di queste si vede più spiegato e più deciso, guardando quelle da cui sono derivate. Infatti: Inventare è un derivato da *Inventum*, o un frequentativo d'*Invenire*. Ecco: se mi volete dire espressamente che l'artista trova, sono contento; perchè c'è sottinteso, e sottinteso necessariamente, che l'oggetto era, prima che lui ci facesse sopra la sua operazione.

SECONDO.

Come, era? Ciò che ha inventato lui, per la prima

volta, era? Mettiamo un fiore di capriccio, un fiore che non è mai esistito *in rerum natura*, e che un pittore inventa, per collocarlo in un ornato. Era?

PRIMO.

Il fiore no; ma qui si tratta d'idee.

SECONDO.

Già; e così l'intendo. Quell'idea che, prima di lui, non era venuta in mente a nessuno....

PRIMO.

State all'erta; perchè, col dire che gli è venuta in mente, mi fate pensare che non vengono se non le cose che sono.

SECONDO.

Siamo qui noi, con quell'attaccarsi alle parole.

PRIMO.

Se m'indicate un altro manico per afferrar le vostre idee.

SECONDO.

Dirò dunque: quel fiore ideato, immaginato, escogitato, fantasticato da lui.... Ci vuole una gran fatica con voi a trovar delle parole che non vadano soggette a processo. Cosa ridete ora, quello dal viso serio di dianzi?

PRIMO.

Rido appunto della fatica che dovete fare a trovar delle parole di mezzo tra due opposti che non ammettono mezzo veruno. V'ho avvertito di stare all'erta, perchè il linguaggio è pieno di trappole per chi sostiene la vostra tesi. Cosa volete? gli uomini sottintendono che l'idee sono, e fanno delle locuzioni analoghe a quello che sottintendono. Ma andate avanti.

SECONDO.

Vo avanti, sicuro; senza lasciarmi sviare dai vostri cavilli. Quel fiore ideato da lui per la prima volta, ho da dire che era già? *Non ego.*

PRIMO.

Pare di sì, poichè non vi sentite di dire che l'ha creato lui.

SECONDO.

Volete che la concluda in una parola? Sappiatemi dire dov'era, e vi concederò che era.

PRIMO.

Oh! che non vi pare abbastanza una questione alla volta (e intralciata, secondo voi), che volete intralciarla di più con un'altra? Vediamo prima se era; se troviamo che no, si risparmia l'altra questione; nell'altro caso, chi sa che, dopo, non ci riesca più facile di scioglierla? A ogni modo, non c'è niente come metter sull'arcolaio una matassa sola alla volta.

SECONDO.

Ebbene, dimostrate voi che quell'idea era.

PRIMO.

Son qui a tentarne la prova, se voi altri m'aiutate.

SECONDO.

Per me, non mi sento disposto, che a contradirvi.

PRIMO.

È una maniera, anche codesta, d'aiutare uno che cerchi la verità. E voi, che non dite nulla, da che parte siete?

— M'avete fatto giudice, rispos'io: devo stare a sentire fino alla fine, per non pregiudicare la sentenza.

PRIMO.

Vedete che bel pretesto, per non metterci la sua parte. Ora, poichè il difensore della tesi son io, bisogna che mi permettiate di prenderla per il mio verso. Io intendo d'andar per la strada corta; ma dovrà esser curva, poichè ci avete messa in mezzo una montagna da girare. Sicchè non mi richiamate alla questione, quando vi paia che non ci arrivi subito. Se alla fine rimarrò fuori del seminato, allora, per ricattarvi della vostra tolleranza, mi fischierete.

SECONDO.

Senza misericordia.

PRIMO.

È giusto. Ditemi dunque, nemico mio carissimo; vi par egli impossibile che due artisti, uno a levante, l'altro a

ponente, senza saper nulla l'uno dell'altro, inventino (adopro la parola neutrale) uno stesso, stessissimo fiore, senza la più piccola differenza?

SECONDO.

Moralmente, dico subito che la parola mi pare impossibile.

PRIMO.

Per l'amor del cielo, non c'impicciamo con avverbi che cambino il senso del termine principale. Non si tratta qui della probabilità che potrebbe determinare uno a fare o a non fare una scommessa. Si tratta di pura possibilità. Non c'è che una maniera d'essere impossibile: l'implicar contradizione. Vi domando se dal fatto d'avere un artista ideato un tal fiore, nasce in tutti gli altri uomini l'impossibilità d'idearlo tale quale.

SECONDO.

Prendendo la cosa così a rigore, non oserei dirlo; ma cosa volete? ci trovo una difficoltà insuperabile a ammettere che sia possibile.

PRIMO.

Allora bisogna analizzare la difficolta; perchè, o la troviamo insuperabile davvero, e dovrò darmi vinto; o troviamo che è una difficoltà apparente, e bisognerà lasciarla da una parte, e badare che non ricomparisca sott'altra forma. Vediamo dunque: se dicessi che que' due fiori possono somigliarsi in qualche parte, cioè essere in alcune parti lo stesso, vi farebbe difficoltà ugualmente?

SECONDO.

Non me ne farebbe punto.

PRIMO.

Anzi sarebbe strano il dire che due cose inventate da due soggetti dovessero esser diverse in ogni minima parte. Non è vero?

SECONDO.

Verissimo.

PRIMO.

Per comodo del ragionamento, dividiamo astrattamente

questi fiori in un numero di parti: venti, per esempio. Se dico che tre di queste parti potranno esser le stesse ne' due fiori, ci trovate repugnanza?

SECONDO.

No.

PRIMO.

Ora, questo potere le tre parti esser le stesse, vi par che nasca da una possibilità particolare a quelle?

SECONDO.

Non si potrebbe dire.

PRIMO.

Infatti, noi non abbiamo attribuito nulla di proprio ad alcuna di esse; non le conosciamo che come parti, e non abbiamo alcun motivo razionale per negare dell'una ciò che affermeremmo dell'altra. Resta dunque che questa possibilità sia in tutte ugualmente. Ora, se questa possibilità è in ciascheduna parte, ne viene direttamente la possibilità che il tutto de' due fiori sia lo stesso.

SECONDO.

Ma qui è appunto la difficoltà: il tutto.

PRIMO.

Che difficoltà è codesta, della quale non potete addurre i motivi? E sapete perchè? Perchè è una difficoltà che non viene dalla cosa, ma dal vostro modo di prenderla. Viene dall'applicar che fate, senza accorgervene, de' calcoli di probabilità a una questione di mera possibilità. E ve lo posso dire senza riguardi, perchè sono stato un pezzo anch'io in quella mota; e ce ne volle di molta a farmene uscire. Via, un'altra stratta, e son certo che n'uscirete più presto di quello che ho fatto io. Se alle tre parti che m'avete concesse, vi chiedo d'aggiungerne una quarta, che ragione potete trovare per dirmi di no? Ci ha lo stesso diritto dell'altre tre. Così vi strascino fino alla diciannovesima inclusive, parendo sempre che la difficoltà cresca, ma parendo, non altro. All'ultima poi, *quivi le strida;* lì è lo sforzo, il gran salto, perchè è quella che deve compire il miracolo. Ma che sforzo? che salto? che miracolo? È una parte come l'altre; e questo esser la

ventesima, e venir per l'ultima, non è una sua qualità, una condizione della sua natura; è un numero che ci abbiamo attaccato noi, senza pensar con questo di differenziarla punto dall'altre. Guardatela in sè; non c'è nulla in essa che vi dica che ne sono già passate diciannove: non ci vedete altro che la stessa possibilità, intrinseca, inerente, inseparabile. Tanto è vero, che posso cambiarvela in mano, dire che mi pento d'averla tenuta per l'ultima, trasportarla tra quelle prime tre, che m'avete concesse, e mettere una di queste all'ultimo posto, senza che voi possiate trovarci a ridire. Dunque, aver provato che il fiore inventato dai due artisti può esser lo stesso in ciascheduna parte, è aver provato che può esser lo stesso nel tutto. Quantunque, non c'era nemmen bisogno di prova, giacchè, in fondo, me l'avete concesso alla prima. Dicendomi che la cosa vi pareva moralmente impossibile, che altro volevate dire, se non che vi pareva sommamente difficile a realizzarsi? E difficile, in qualunque grado, vuol sempre dire possibile.

SECONDO.

E volete concludere?....

PRIMO.

Che è sciolta la questione principale.

SECONDO.

Non vedo tanto, io.

PRIMO.

Siamo tra un possibile e un impossibile; cosa volete di più? I nostri due artisti hanno, cioè possono avere, che qui è tutt'uno, una stessa idea d'un fiore d'invenzione. Questa idea o era o non era prima che nessuno di loro l'avesse. Se era, l'hanno, per averla trovata tutt'e due: ecco la cosa possibile. Se vogliamo dire che non era, dovremo dire che l'hanno fatta loro: ecco la cosa impossibile. Chè qui non ci metterete distinzione veruna per dire impossibile che una stessa e sola cosa sia fatta da due, tutta da ciascheduno.

SECONDO.

Adagio. Qui c'è un equivoco.

PRIMO.

Ah! un equivoco. Ecco se non lo fate anche voi il processo alle parole. E non lo dico per lamentarmene: così va fatto. Ma dov'è l'equivoco?

SECONDO.

Altro è dire: una stessa cosa; altro è dire: una cosa sola; e voi ne fate un tutt'uno. Ma se vi domando, per esempio, quanto vi costa questo libro, e mi dite cinque franchi; e io vi rispondo che l'ho avuto anch'io per lo stesso prezzo; non vuol dire che i cinque franchi che avete pagati voi, e i cinque franchi che ho pagati io, siano una cosa sola.

PRIMO.

I vostri cinque franchi materiali, e i miei materiali ugualmente, no dicerto; ma l'idea del prezzo è dicerto una sola. E anche l'idea di cinque franchi: tanto è vero, che voi avete potuto pagarli con un pezzo da cinque franchi, e io con cinque pezzi da un franco; eppure e voi dicendo questa parola, e io sentendola, abbiamo avuta la stessa, cioè una sola idea, perchè in essa era fatta astrazione da quella differenza.

SECONDO.

Mi pare che la cosa si possa veder meglio nel primo esempio. Ecco: suppongo che i due artisti hanno eseguito ognuno il suo disegno; e che i due lavori sono riusciti perfettamente simili come erano simili le due idee. Ce li presentano; e noi guardando l'uno e l'altro, esclamiamo: Pare impossibile! proprio la stessa cosa, senza la differenza d'un punto. Vogliamo dire che sono un oggetto solo?

PRIMO.

Siamo ancora lì. L'opere materiali in cui è realizzata l'idea, sono due; ma l'idea è una. E volete vedere ancora più chiaramente questa differenza? Ne butto uno nel foco: potete dire che quello che è bruciato, e quello che è intatto, siano uno solo? Fate un poco uno scherzo di questa sorte all'idea.

SECONDO.

Glielo fo benissimo. Suppongo che, prima di risolversi

a metterla in un disegno materiale, uno degli artisti se la sia dimenticata, mentre l'altro l'ha ritenuta benissimo. Potete dire che quella che là non c'è più, e qui c'è ancora, sia un'idea sola?

PRIMO.

Non solo posso, ma devo dire che quella che è stata dimenticata là, e è ritenuta qui, è un'idea sola. Vi par egli che esser dimenticato equivalga a non esserci più? So, e ne ringrazio Dio e voi, che mi volete bene, e che, per conseguenza, vi rammentate spesso di me, anche da lontano; ma avrei a star fresco se, ogni volta che v'esco di mente, fosse come esser buttato nel foco. Badate: io posso dir con voi: l'idea del fiore non è più là; ma è ancora qui. Potete voi dire: il disegno è bruciato là nel camino, ed è ancora qui intatto? Suppongo che all'artista dimenticatore l'idea ritorna in mente; e dico: è quella; anzi l'ho già detto nell'enunciato medesimo della supposizione. Potete bensì supporre anche voi, che l'autore del disegno stato bruciato, ne faccia uno novo, e affatto simile; ma potete dire: è quello?.... Però, sì; lo potete dire; ma appunto questo poterlo è una chiarissima e fortissima prova della verità che impugnate. Di grazia, statemi attento qui particolarmente; anzi statemi al pelo, per vedere se dico una cosa vera, e se ne cavo una conseguenza giusta. La cosa che voglio dire è questa. Voi potete enunciare quel doppio fatto in due maniere diversissime, anzi affatto opposte, facendo però intendere la stessa cosa, senza che ne nasca la più piccola ambiguità. Potete dire, come ho detto io dianzi: il disegno è stato bruciato; ma l'autore ne ha fatto un altro affatto simile. E allora voi usate le parole nel senso proprio; chiamate due ciò che è due. Ma potete anche dire: il disegno è stato bruciato; ma l'autore l'ha rifatto. E all'autore che ve lo fa vedere, potete dire: ma bravo! son proprio contento di vederlo ancora quel disegno, che mi sapeva tanto male se fosse perito: è quello, non c'è che dire. Allora, però, parlate figuratamente, poichè date un nome che importa unità a due cose distinte: una che fu, l'altra che è. E non glielo date già per sbaglio, nè

per volontà d'ingannare, poichè nel discorso medesimo affermate questa duplicità, dimanierachè, nel termine medesimo di cui vi servite per chiamarle uno, c'è implicito il paragone dell'una con l'altra. Vi par vero tutto questo?

SECONDO.

Non ci trovo che ridire, e aspetto la conseguenza.

PRIMO.

Cos'è, ditemi dunque, che vi dà il diritto, cos'è che vi mette in mente, cos'è che vi rende capace di dare il nome d'uno a due cose? Cos'è, se non l'unità, l'identità dell'idea realizzata in tutt'e due? Unità tanto connaturale all'idea, che l'attestate col linguaggio medesimo di cui volete servirvi per negarla; e tanto propria dell'idea, che la trasferite a due cose materiali, senza riguardo, senza paura, come senza pericolo d'esser franteso, e che qualcheduno creda che prendiate davvero più cose per una. Cos'è, se non questa, l'*uni tertio*, che vi fa dire *sunt eadem inter se?* Cos'è che vi fa dire, del distrutto e del sano: è lo stesso? e ve lo fa dire nell'atto medesimo che gli opponete l'uno all'altro, se non l'idea che è la stessa, val a dire una, indistruttibile, incorruttibile, immutabile?

SECONDO.

Ero lì per darvi ragione; ma con questa nova pretensione dell'immutabilità....

PRIMO.

Pretensione, la chiamate?

SECONDO.

E che pretensione! Perchè vi pare d'aver acquistato terreno (e fino a un certo segno, non dico che non sia vero), credete di poter far passare qualunque paradosso. Come! un'idea la quale non è altro che il resultato d'una serie di mutazioni, giacchè posso supporre benissimo che l'artista non abbia ideato alla prima il fiore in quella forma della quale è rimasto contento; ma che ci sia arrivato dopo diversi tentativi, dopo diverse prove....

PRIMO.

Anzi, fate benissimo a supporre così.

SECONDO.

Dunque!

PRIMO.

Dunque?

SECONDO.

Dunque l'artista ha concepito alla prima il fiore in una maniera; poi non n'è stato contento, e ha detto: bisogna mutar qui; poi ha trovato che bisognava mutar là; s'è fermato finalmente perchè ha voluto, perchè l'idea gli è piaciuta in quella forma. E quell'idea mutata e rimutata le cento volte, è diventata tutt'a un tratto immutabile?

PRIMO.

Badate che voi non fate altro che moltiplicare la vostra affermazione. Avevate detto che la mutazione dell'idea è possibile; ora dite che è avvenuta molte volte; ma non dimostrate qui il fatto più di quello che n'aveste dimostrata la possibilità. Che l'artista abbia fatto una sequela d'operazioni, non c'è dubbio; ma che con queste operazioni abbia mutata l'idea, è ciò che dovete tentar di dimostrare.

SECONDO.

Ma non è evidente?

PRIMO.

Come volete che sia evidente ciò che è impossibile? Fate così: non c'è niente come l'esperimentare. Provate voi a fare una di queste operazioni; e poi dimostratemi che avete mutata l'idea.

SECONDO.

Mi pare che non ci sia nulla di più facile. Ecco: sono io l'artista; mi piaceva il fiore come l'avevo ideato, ma, ripensandoci, trovo che c'è una foglia che non fa bon effetto; e gliela levo.

PRIMO.

E vi pare d'aver mutata l'idea?

SECONDO.

No?

PRIMO.

Vi dico che bisogna dimostrarmelo. E come fate a dimostrarmi che, dopo codesta operazione, l'idea non è più quella?

SECONDO.

Oh bella! confrontandola, con l'idea di prima.

PRIMO.

Con l'idea di prima? C'è dunque ancora l'idea di prima?

SECONDO.

.... Che me l'aveste fatta?

PRIMO.

C'è, tale quale, a capello, a un puntino, poichè ve ne servite per dimostrare che quest'altra è diversa.

SECONDO.

Quando vi dico che me l'avete fatta.

PRIMO.

Certo, se vi fosse riuscito di levarle quella fogliuzza, il gioco era fatto; l'idea era bell'e mutata. Ma come si fa a levare una foglia a un'idea, quando l'idee non hanno foglie?

SECONDO.

Ma se vi dico che non insisto.

PRIMO.

Tutta la vostra operazione, riguardo a quell'idea, fu di rimovere il pensiero da essa, per rivolgerlo a un'altra. Avete mutato idea; non avete mutata l'idea.

SECONDO.

Volete finirla?

PRIMO.

Non già che tutte quelle mutazioni non siano possibili. Sono possibilissime, ma nelle cose. Il male è che l'idee non sono cose. Tutto lo scandolo viene di lì.

SECONDO.

Ho inteso, ho inteso, ho inteso.

PRIMO.

Videbimus infra. Lo so io, e per mia propria espe-

rienza, come v'ho già detto, lo so io, certe verità troppo evidenti, quante volte bisogna credere d'averle intese, prima d'intenderle davvero; quanto ci voglia a imparare ciò che si sa di più; chi non ci sia arrivato da sè.

SECONDO.

Codesto è un mistero che mi spiegherete poi.

PRIMO.

Si spiegherà da sè, se non vi secca d'andare avanti.

SECONDO.

Anzi, ci ho preso gusto. Son io ora, che voglio andare avanti, o piuttosto tornare indietro, per rivedere i conti. Sono stato un sempliciotto io a lasciarmi mettere tra quel dilemma: o creare, o trovare. Sicuro che, una volta lì, tra il dire o uno sproposito enorme, o ciò che volete voi, avete fatto di me a modo vostro. Dovevo dire, e lo dico ora, che l'artista nè crea, nè trova, ma mette insieme, compone.

PRIMO.

L'idea?

SECONDO.

Perchè no?

PRIMO.

Perchè l'idee sono semplici.

SECONDO.

Qui poi ho il fatto per me. Potrebbe l'artista ideare il suo fiore, se non avesse mai visto fiori, o almeno se non avesse mai visto nè forme corporee, nè colori?

PRIMO.

No dicerto; ma, di novo, non intralciamo la questione con altre questioni, tutt'altro che estranee, ma non necessarie. Vediamo il fatto che fa per voi.

SECONDO.

Viene appunto di lì. Per aver visto forme e colori, e in ispecie per aver visto fiori, il nostro artista può prendere da un fiore reale la forma, per esempio, de' petali del suo fiore, da un altro il colore, da un altro la dispo-

sizione, e così del rimanente. Non voglio dire che prenda ogni cosa da fiori reali. Potrà anche inventare una forma di petali, di foglie, che non sia quella di nessun petalo, di nessuna foglia reale. E allora, vedo bene anch'io, che fa un'operazione diversa. Ma cosa fa? Deduce il verosimile dal vero; imita la natura, senza copiarla. E dedurre, imitare, non è nè creare, nè trovare.

PRIMO.

Non sarà meglio che vediamo una cosa alla volta?

SECONDO.

Così l'intendo. E' dunque, al comporre cosa ci avete a dire?

PRIMO.

Che bisogna venire all'esperimento, come nella storia delle mutazioni di dianzi.

SECONDO.

All'esperimento? Ma il poco che ho detto io ora (e vedete quanto ci si potrebbe aggiungere) non è l'esperimento medesimo?

PRIMO.

Ci manca la verificazione, niente meno. Ditemi, di grazia: non è egli vero che ciò che è composto si deve poter decomporlo? e che, decomposto che sia, non è più nella forma di prima?

SECONDO.

Verissimo.

PRIMO.

Ecco dunque ciò che ci vuole per render compito l'esperimento: decomporre. E lì v'aspetto.

SECONDO.

Non so cosa vogliate dire con codesto *veto* così tracotante. Levo al fiore ideale, a una a una, le parti con cui era stato composto: che non l'ho decomposto?

PRIMO.

Avete fatto un bel servizio, per vincere il vostro puntiglio. Quel povero artista, dopo tanto studio, dopo tante

prove, e tutto per avere un disegno da eseguire, è bell'e servito. Come farà ora, che l'idea con la quale sola poteva eseguirlo, non c'è più, perchè gliel'avete fatta in pezzi?

SECONDO.

Ma era dunque un'altra insidia?

PRIMO.

Sono le care insidie della verità. E insidie proprie nel senso primitivo della parola; perchè la verità, quando si vuole scacciarla fuori della mente, ci s'appiatta, *insidet* finchè venga l'occasione di saltar fuori. Ma sempre per far del bene: come vedete che ha fatto ora, col mantenere e quel povero artista la sua idea, indecomposta e indecomponibile, come dianzi immutata e immutabile.

SECONDO.

Prima che mi ci cogliate un'altra volta!

PRIMO.

Ogni volta che in un'idea vorrete trovare le condizioni delle cose reali, siate pur certo che ci rimarrete colto. Sicchè dipende da voi. Il tutto sta nell'intendere che l'idee non sono cose. Ma, come sapete, il peggio passo che sia è sempre quello dell'uscio. Lo so per esperienza vi dico. Intanto potete convincervi che quella vostra osservazione = l'artista non avrebbe potuto ideare il suo fiore, se non avesse mai visto fiori, o almeno forme corporee = non conclude nulla: al nostro proposito speciale s'intende; chè, alla teoria della cognizione, eccome conclude! Ma al nostro proposito speciale non conclude, prechè noi non cerchiamo quali siano gli antecedenti necessari affinchè l'artista potesse ottener l'idea di quel fiore possibile; cercavamo se questa avesse avuto origine da un'operazione dell'artista, e, in questo momento, da una sua composizione. E l'esperimento ci ha detto di no.

SECONDO.

Però, dicendo = fiore possibile =, supponiamo che potrebbe esistere realmente. E allora non sarebbe composto?

PRIMO.

E che perciò? Vorreste forse dire che l'idea di esso sarebbe meno semplice? Siamo ancora al di qua dell'uscio. Non è per essere idea d'un meramente possibile o d'un reale, d'un semplice o d'un composto, che l'idea è semplice; è per essere idea. Il botanico che decompone realmente un fiore reale, per acquistarne un'idea più compita, e accompagna, anzi dirige col pensiero la sua operazione materiale, sarebbe accomodato bene se, volendo paragonare la nova e più ricca idea con l'anteriore, questa non la trovasse più, perchè fosse stata fatta in pezzi, e sparpagliata qua e là, insieme col fiore reale. Eh via! ingrato che siete. In vece di negare all'idea i suoi innegabili attributi, dovreste ringraziarla inginocchioni, che, rimanendovi presente, nella sua immortale semplicità, vi dia il mezzo, l'unico mezzo di riconoscere, in tanti pezzetti di materia, le parti d'un tutto che non è più. Anzi l'unico mezzo per poter dire a voi stesso: ho notomizzato un fiore.

SECONDO.

Ma allora ci sarebbero idee semplici di cose composte.

PRIMO.

S'intende.

SECONDO.

E non c'è contradizione?

PRIMO.

Contradizione nel fatto? Le cose materiali sono composte: tant'è vero, che si decompongono. L'idee sono semplici: tant'è vero, che, quando vi siete immaginato d'aver decomposta un'idea, trovate di non aver fatto nulla. Noi abbiamo idee di cose materiali. Potete negare nessuna di queste proposizioni?

SECONDO.

E come si può conciliarle?

PRIMO.

Bella questione e, anch'essa, non estranea, ma neppure necessaria alla nostra. Tutte le soluzioni, chi ci stia so-

pra, dopo essersene servito all' intento per cui le cercava, conducono a de' novi problemi, fino a quelle altissime che, trovate da intelletti privilegiati, li lasciano, dirò così, appiedi d'un mistero incomprensibile e innegabile, lieti del vero veduto, lieti non meno di confessare un vero infinito. E questo esser costretti a spezzare lo scibile in tante questioni; questo vedere come tante verità nella verità che è una, e in tutte vedere la mancanza, e insieme la possibilità, anzi la necessità d'un compimento; questo spingerci, lasciatemi dire ancora, che fa ognuna di queste verità verso dell' altre; questo ignorare, che pullula dal sapere, questa curiosità che nasce dalla scoperta, come è l' effetto naturale della nostra limitazione, è anche il mezzo per cui arriviamo a riconoscere quell' unità che non possiamo abbracciare. Sicchè tanto meglio se queste nostre chiacchiere vi lasciano la curiosità di conoscere più di quello che richiede la nostra questione, e soprattutto, di quello che potrei dirvi io. Vuol dire che studieremo filosofia insieme. Intanto dobbiamo osservare se le soluzioni richieste dall'argomento, anche lasciandoci delle curiosità, non ci lasciano però alcun dubbio; dobbiamo assicurarci che i fatti siano certi e provanti, senza curarci per ora come si possano, anzi neppure se si possano spiegare; e arrivar così, per una strada angusta ma sicura, alla soluzione finale della nostra questione. Cercavamo e cerchiamo cosa fa l' artista quando inventa: e abbiam visto subito, che l'oggetto della sua operazione, era un'idea; e quindi, che, per conoscere la qualità dell'operazione, bisognava, prima di tutto, esaminare se l' idea, oggetto e termine di essa, era anteriore ad essa, o no. Non volendo dir di sì, e non volendo neppur dire che l' idea sia creata dall' artista, voi avete proposti diversi modi d'operazione, coi quali vi pare che si possano schivare que' due punti opposti. Il modo che s'è discusso in questo momento, era che l'artista avesse composta l' idea. Io credo d'aver dimostrato col fatto, che ciò è impossibile. Se non avete argomenti per abbattere questa dimostrazione, possiamo passare a discutere un altro de' modi proposti da voi. Avete detto che

l'artista può anche dedurre il suo fiore ideale da de'fiori reali, o da altre cose corporee. Questione che confina anch'essa con molt' altre e tutte belle questioni; ma che si può anche considerare separatamente, e restringerla ne'limiti convenienti al progresso della nostra discussione. E lo fo col domandarvi se nell' idea dell'artista c'è di più che nelle cose da cui la dite dedotta.

SECONDO.

Dicerto: altrimenti non si potrebbe chiamare invenzione.

PRIMO.

Ottimamente; ma allora vi domando se questo dipiù o era, e l'artista non ha fatto altro che trovarlo; o non era, e l'ha creato lui.

SECONDO.

Ma quando si dice dedurre, non s'intende ricavare una cosa da un' altra.

PRIMO.

Intendere che si ricavi una cosa di dove non è? Codesto, mai. Perchè, badate: non v'ho domandato se da una cosa reale si possa ricavare l'idea della cosa medesima. Anzi v'è potuto parere, contro la mia intenzione, che questo lo dessi per inteso, poichè vi domandavo solamente se, nell' idea dell' artista, c'era di più. Ma ho parlato così *ad hominem*, e per arrivare subito, e senza inciampi, a un dipiù che non poteste negare, che doveste riconoscere e porre voi medesimo. Via, volete dunque dirmi se questo dipiù, l'artista lo trova o lo crea?

SECONDO.

E vedo che mi metterete in campo un argomento dello stesso genere, anche sull' imitare.

PRIMO.

Sicuramente. Vi domanderò se, nell'idea imitatrice, c'è qualcosa di diverso della cosa imitata; e questo diverso, dove l' artista lo prenda.

SECONDO.

Dunque non si potrà più dire ragionevolmente, che uno deduce, che uno imita?

PRIMO

Si potrà dire benissimo, purchè non s' intenda di dire un impossibile.

SECONDO.

E cos'è il possibile in questi casi?

PRIMO.

Il fatto: volete di più? È, o non è un fatto, che la nostra mente passa dalla contemplazione d' un' idea alla contemplazione d'un'altra?

SECONDO.

Senza dubbio.

PRIMO.

Ora, questo è ciò che accade in quello che avete chiamato mutare, in quello che avete chiamato comporre, in quello che chiamate dedurre e imitare. C'è altro in tutto questo, che successioni d' idee? E se poteste dubitarne la prova è subito fatta. Osservate, sorprendete, dirò così qualsisia di queste operazioni, in qualsisia momento; e troverete che s'esercita intorno a un'idea. Idea che potete, a piacer vostro, levar dalla serie, e considerarla in sè e da sè, indipendentemente dall'altre. In quanto al mutare, già l'abbiamo visto. In quanto al comporre, il gambo che il nostro artista ha pensato, mettiamo, per la prima cosa, nell'ideare il suo fiore, è, o non è un'idea? Una foglia che ha pensata, per attaccarla idealmente a quel gambo, è, o non è un'altra idea? Quel gambo, con aggiunta quella foglia, è, o non è una terza idea? E via discorrendo. Ognuna lo è tanto, che ho potuto parlarvi d'ognuna separatamente; e ci siamo intesi ogni volta. E in quanto al dedurre e all'imitare, ci trovate voi altro, nel caso dell'invenzione artistica, se non un continuo avvicendarsi d' idee di cose reali, e d' idee di meri possibili? Sicuro, che anche questi fatti devono far nascere delle curiosità.

SECONDO.

E più che curiosità; poichè si tratta di vedere come mai possa non esserci contradizione, per esempio, in codesto esser l'idea d'un gambo, l'idea d'una foglia, ec-

cetera, comprese nell'idea d'un fiore, rimanendo quelle altrettante idee, e rimanendo questa un'idea sola. In verità, è un po'forte.

PRIMO.

Perchè dunque la dite?

SECONDO.

Come, la dico?

PRIMO.

Con le parole di cui vi servite per negarla. Non avete voi detto ora: l'idea d'un gambo, l'idea d'una foglia, l'idea d'un fiore? E non siete con ciò venuto a dire che quelle sono comprese in questa, e che nondimeno e quella e questa sono altrettante idee? Vedete voi dov'è la vera contradizione? È tra un atto primo, e un'operazione successiva della vostra mente; tra il vostro linguaggio e i vostri argomenti. Nominate l'idee come idee (fate altrimenti, se potete), e poi ne ragionate come di cose. Supponete tacitamente, ma perpetuamente, nel semplice, le condizioni del composto, e vi pare strano che n'esca qualcosa di strano; che è anzi un effetto naturalissimo. Ma già, è il passo dell'uscio: so quanto è costato anche a me. Intanto vi ripeto che non si tratta qui punto di spiegare tutto ciò che possa, nel nostro discorso, cadere di spiegabile. Avreste un bell'interprete. Sicchè, in quanto alla curiosità che passa la questione, vi dirò, per un dipiù, e perchè siamo amici, che e codesto che vi fa difficolta e, insieme con esso, dell'altro molto, è stato mirabilmente spiegato. In quanto alla questione poi, e come avversario, vi ripeto che mi basta, e vi deve bastare, l'irrepugnabilità de'fatti, e l'evidenza delle conclusioni. Anzi, ora che ci bado, quest'ultimi fatti, non c'era neppur bisogno di farne menzione; giacchè, avendovi io domandato di dove potesse esser venuto il dipiù e il diverso che è nell'idea dell'artista, la nostra questione era ridotta ai minimi termini, o piuttosto a uno de'molti suoi minimi termini. M'ero lasciato condurre anch'io dalla vostra curiosità in alto mare, lontano dalla riva che dobbiamo costeggiare, *in piccioletta barca,* e con un piloto par mio. Orsù; non vi par egli che si possa finalmente

concludere? Gira e rigira, prova e riprova, ci siamo sempre trovati, e ci troviamo ancora, al punto di prima, al monologo di Hamlet: « Essere o non essere: tale è la questione. » Che è appunto il pettine a cui vengono in ultimo tutti i nodi. O l'idea era prima dell'operazione o dell'operazioni dell'artista, o non era. Tutte queste operazioni che si sono ripassate, non le abbiamo potute considerare che in due maniere: o come mezzi di produrre, di far essere l'idea; e siamo sempre riusciti all'assurdo, repugnando a questo la natura dell'idea. O le abbiamo considerate come mezzi di render presente alla mente un'idea, e, per conseguenza, un'idea che era; e allora il resultato è stato conforme alla natura dell'idea, come all'efficacia dell'operazioni. O una creazione impossibile, o un possibilissimo ritrovamento. Vi pare di potervi decidere? O avete altri argomenti?

SECONDO.

Altri argomenti non ce n'ho; ma....

PRIMO.

Ma che?

SECONDO.

Ve l'ho a dire?

PRIMO.

Sicuro, poichè la pensate.

SECONDO.

Se tutto questo non foss' altro che dei giocherelli di logica?

PRIMO.

Oh diamine! Che la logica fosse un gioco! Che la ragione non avesse un istrumento per discernere il vero dal falso! Che l'uno fosse un'illusione come l'altro!

SECONDO.

Alto là! cosa mi fa dire? Non ho detto punto che la logica sia un gioco: ho detto bensì che, con la logica si fanno de' giocherelli.

PRIMO.

Ah! volete dunque dire che la logica somministra de-

gli argomenti sodi, efficaci, i quali, applicati alla verità, la fanno apparir più distinta e splendida; e, applicati all'errore, lo fanno svanire.

SECONDO.

V'ho dato motivo di credere che volessi dire il contrario?

PRIMO.

E perchè dunque non vi servite di questi argomenti, per fare in pezzi i miei giocherelli? V'assicuro che, se fosse come dite, mi fareste un gran servizio a farmi conoscere il mio inganno, perchè non ho inteso punto di giocare, io. E voi medesimo, mi pare che la prendeste sul serio, finchè credevate d'avere argomenti da convincermi. Se a cercar nell'idee ciò che è proprio dell'idee, paiono giocherelli, la colpa, lasciatevelo ripetere, è di chi vorrebbe trovarci ciò che è proprio delle cose reali. State a vedere che i fatti dell'idee non saranno fatti come gli altri, da doversi riconoscere quando non si possano negare. Eh via! è una scappatoia molto comune; ma non è degna di voi. O dimostrate che l'artista ha potuto aver l'idea del fiore, senza che questa fosse, e senza averla fatta lui; o dite una volta che era.

SECONDO.

Ebbene, ve lo concedo. Ma bisogna assolutamente che ve ne dica insieme un'altra. E vi spiegherà quella che v'ha tanto scandalizzato. Ve lo concedo; ma non so neppur io cosa v'abbia concesso. Mi pare d'aver sottoscritto un bianco, col coltello alla gola. Ecco perchè ho detto che mi paiono giocherelli. Mi son trovato circuito, sono stato cacciato di luogo in luogo, spinto.... a che? A una conclusione che non intendevo, e che non intendo. Quando dico ch'io sono, oh perbacco! so quello che dico. Quando dico che voi altri siete, che queste seggiole, questo tavolino, questi libri, sono; so ancora quello che dico. E vengano pure certi filosofi per dimostrarmi che è una mia illusione. Senza rispondere ai loro argomenti, dico: sia pure un'illusione; è un'illusione che ho. Ma quando ho detto: l'idea era; cos'ho detto? Cos'è quest'essere

diverso dall'essere che tutti intendono? Basta; se volevate farmelo dire, l'ho detto. Siete contento? Ora m'avrete a dire, secondo i nostri patti, dov'era l'idea prima che fosse presente all'artista. Chi sa che lì ci si veda un po' più chiaro.

PRIMO.

Per quanto mi riguarda me, come non sarei contento? Più di darmela vinta! È voi, che non so come lo possiate essere. Non poter negare una cosa, e non volerla concedere davvero! Vi fermate in un cattivo posto.

SECONDO.

E non me ne fate uscire. È inutile: quello che non intendo, non l'intendo. Or su ditemi dov'era questa benedetta idea.

PRIMO.

Costì poi, tocca a voi a mettermi per la strada.

SECONDO.

Per qual ragione, a me?

PRIMO

Non siete voi quello che, subito, al principio del nostro discorso, trovavate tanto strano il dire che l'idea del fiore era, prima che l'artista l'avesse inventata? Non era su quel *prima*, che cadevano le vostre esclamazioni? Mi pare che, con questo, veniste a dire implicitamente, che, dopo l'invenzione dell'artista, l'idea ci doveva essere.

SECONDO.

Sono cose curiose davvero. Un momento fa ho detto, e non mi ridico ora, che non intendevo punto che l'idea fosse; e ora devo riconoscere che, in quelle mie parole, c'era proprio implicita quest'affermazione.

PRIMO.

E il riconoscer voi medesimo un tal contrasto, è un'alzata di piede per fare il passo dell'uscio. Chi sa che, una mattina, non troviate d'averlo fatto, quando meno ci pensavate? Ma questo sia detto tra parentesi, perchè ora siamo nell'altra questione. Vo dunque avanti, e aggiungo: non siete voi quello che m'avete detto, in altri ter-

mini, ma in sostanza m' avete detto che, se sapevo che l'idea del fiore era prima d'essere inventata dall'artista, dovevo anche saper dire dov'era?

SECONDO.

Vero anche questo. Vedete che sono di bona fede.

PRIMO.

Dunque anche voi dovete ora sapermi dire dov'è, dopo che, l'artista l'ha inventata. E non sarà questo un mettermi per la strada? Quando avremo colta l'idea in un dato luogo, potremo forse ricavarne un qualche indizio per riconoscere dove bazzichi, che sorte di luoghi frequenti, e arrivar così a scoprire dov'era prima.

SECONDO.

Curiose le cose, e curioso voi. Non è però meno vero, che, per non essere in contradizione con me stesso, qualcosa devo dire. E, per fortuna, la ho la cosa da dire, tanto per uscirne. Anzi l'ho già detta: e voi, non che ribatterla, mi volevate prendere in parola. E l'avete detta anche voi più d'una volta, in diverse forme, nel corso del ragionamento. Dirò dunque, che, dopo l'invenzione dell'artista, l'idea del fiore è in mente all'artista. Vediamo se ora ci avete che dire.

PRIMO.

Tutt'altro. Solamente è una cosa che ha bisogno d'essere spiegata un po' più. In mente, è benissimo detto; è quello che dicono tutti; ma è molto indeterminato. Se, per esempio, voi giraste in cerca di questo nostro amico, che sta qui attento, e non vuol mai dir la sua, e se, incontrandomi in vece me, mi domandaste se so dove sia; e vi rispondessi che è in questo mondo, vi darei soddisfazione? Vi rammenterete forse quell' ode di Pindaro (avrebbe a essere la decima delle olimpiache), che principia a un di presso così: Fatemi trovare in qual parte della mia mente sia scritto il figlio d'Archestrato, vincitore in Olimpia; perchè mi sono dimenticato che gli dovevo un inno. Lo stesso dico io a voi.

SECONDO.

Cosa volete dire?

PRIMO.

Voglio sapere in qual parte della mente dell'artista si trovi quell'idea del fiore: se molto addentro, o anche nel mezzo, ovvero vicino alla superficie; se in alto o in basso, a destra o a sinistra....

SECONDO.

Che domande dell'altro mondo sono codeste?

PRIMO.

Eh! caro voi, quando si tratta di trovare un luogo, bisogna pure determinarlo. Ho dunque bisogno di sapere anche, se nella mente dell'artista quell'idea occupa uno spazio quadrato, o tondo, o di che altra figura; se ci sta per lungo o per traverso....

SECONDO.

E non saranno giocherelli, codesti?

PRIMO.

Saranno o verità o spropositi. E vi par poco importante l'esser verità o sproposito in una materia importante, come è quella della cognizione umana, e di ciò che le vien dietro?

SECONDO.

Ma sapete bene che, quando si dice che una cosa è nella mente d'uno, s'intende che c'è in un certo modo.

PRIMO.

Che non è quello de' corpi?

SECONDO.

No, dicerto.

PRIMO.

Vedete se, con questi giocherelli, non si va avanti? Abbiamo escluso un modo d'esser l'idea nella mente; e abbiamo così ristretto non poco il campo della ricerca. Ora bisogna esaminare qualche altro modo; e, se lo troviamo conveniente, abbiamo quello che si cercava in questo momento; se no, ci rimarrà sempre tanto meno da cercare. Vorrei dunque sapere se l'idea del fiore, quando è nella mente dell'artista, sa di esserci; se si compiace quando conosca d'essere in una bella mente, in una mente no-

bile; se conosce l'altre idee che ci si possono trovare; se si paragona con esse; se....

SECONDO.

Un'altra.

PRIMO.

Volete dire che non c'è neppure nel modo degli esseri intelligenti.

SECONDO.

State a vedere che ci sarà bisogno di dirlo.

PRIMO.

Nel modo degli animali puramente senzienti, non occorre parlarne?

SECONDO.

Non occorre di dire che non occorre.

PRIMO.

Nè come materia insensata, nè come bruto, nè come uomo, nè come puro spirito: in somma, in nessun modo di nessun essere reale. Ma se è nella mente, in qualche modo ci dev' essere. In che modo c'è, dunque?

SECONDO.

In un modo suo: ecco cosa si risponde a codeste domande. Se siete contento, anderà bene; se no troverete voi qualcosa di meglio.

PRIMO.

Se sono contento! Cosa potevo desiderar di più? Chi l'avrebbe detto che l'avreste fatto così presto il passo dell'uscio? L'idea è in un modo suo: ecco la soluzione di tutte le vostre difficoltà; ecco, per dirvela chiara e tonda, la fine di tutte le vostre contradizioni. Erano strane, sapete? Guardatevi indietro, appunto per ritornar mai più indietro: guardate se non v'eravate fermato in un cattivo posto davvero. Eravate tra l'avere ammesso che l'idea è immutabile, che l'idea è semplice, e il non poter ammettere risolutamente e davvero, che l'idea è. Ora, ciò che non è, lo chiamiamo il niente. E quindi, se l'idea poteva anche non essere, voi potevate aver ammesso un niente semplice, un niente immutabile. Ma che parlo di

ciò che avete ammesso? Non dicevate voi, di vostro, che il fiore ideale era stato escogitato, immaginato, composto, e che so io? dall'artista. Rimanevate dunque in dubbio che si possa escogitare, immaginare, comporre il niente. Ma che parlo di ciò che potete aver detto qui, in questi pochi momenti? Quante volte, in vostra vita, non avete detto: un'idea nova, un'idea sottile, profonda, applicabile, utile, eccetera, eccetera! Quando dite: l'idea è bella, ma non sarà così facile a realizzarsi, direste che può esser solamente difficile realizzare il niente! Con quelle parole: l'idea è bella, voi affermate, o volere o non volere, l'essere di quell'idea, e insieme le attribuite una qualità. Cosa fate, cosa potete fare di più, quando parlate d'una cosa reale qualunque, che affermarne l'essere, e, se il caso lo porta, attribuirle delle qualità? Cosa fareste di più, dicendo che l'acqua di questa boccia è fluida, che è diafana, che è pesante? Ma, dicevate, questo essere dell'idea, non l'intendo. Lo credo, finchè, per arrivare a intenderlo, cercavate in esso i caratteri della realtà. Come intenderlo in una forma che non è la sua? S'io vi dicessi: — questo fenomeno che voi chiamate acqua, un altro fenomeno, che si chiama calorico, me lo disfà, me lo trasmuta in una tutt'altra specie, che si chiama vapore; dimanierachè ciò che dicevate chiamandolo acqua, o non era la verità, o, ciò che torna al medesimo, era una verità che poteva cessare d'esser verità; e volete ch'io dica che quest'acqua è? Un essere di questa sorte, non l'intendo: dirò, fin che volete, che è un'apparenza, ma niente di più. L'idea che sopravvive impassibile a quella mutazione e a tutte le mutazioni possibili; l'idea identica, che fa dare lo stesso nome d'acqua e a questa e a tant'altre apparenze dello stesso genere, delle quali mille periscono, mentre mille altre si formano, quella so cosa dico, quando dico che è; — se, Dio liberi! vi parlassi così, cosa mi rispondereste? O idealista perfido, mi direste, dunque perchè nella cosa non trovi i caratteri dell'idea, mi vuoi negare l'esistenza della cosa? Dal guardar fissamente e esclusivamente un lato d'un triangolo, tu ricavi la bella conseguenza che quel lato solo è. E non t'accorgi che, negando, e con tutta

la ragione, alla realtà que' caratteri dell'idea, gliene attribuisci degli altri, diversi, opposti ma ugualmente positivi? Non vedi che, appunto perchè quest'altri caratteri non appartengono all'idea, e nondimeno tu li conosci, poichè te ne fai degli argomenti, bisogna che ci sia qualcosa che non è l'idea, e per di cui mezzo tu sei arrivato a conoscerli? Come questo qualcosa concorra a farti arrivare a una tal conoscenza, certo non lo saprai in eterno, se principii dal negarne l'esistenza, senz'altro esame, e per la sola ragione, che non esiste in quella forma, che ti sei prefisso dover essere l' unica forma dell'ente. Ma chi t'obbliga a prefiggerti che l'ente deva avere un' unica forma? Così mi potreste dire, e avreste ragione; come ho ragione di dire io a voi: chi v'obbligava, o allora perfido, a supporre che l'ente non abbia altra forma che quella della realta? Chè tutto il vostro resistere all'evidenza, e anche dopo averla riconosciuta, non aveva altra cagione, che questa negativa e gratuita supposizione. E con quelle domande che vi parevano giocherelli, io non facevo altro che tirarla all'aperto, e presentarvela nella sua manifesta falsità, per costringervi a repudiarla. Questa, e non altro, vi faceva *disintendere*, in quel momento, e in parole, ciò che voi medesimo intendete sempre, e in fatto. E quando dico voi, voglio dir noi tutti, quanti siamo, e quanti furono, e quanti saranno, uomini creati a immagine e similitudine di Dio. E se ne volete la prova, non avete altro che a esaminare un ragionamento qualunque, fatto o potuto farsi, in qualunque tempo, da qualsiasi uomo. Voi vedete, per esempio, un contadino (giovine o vecchio, sveglio o ottuso d'ingegno, in questo è tutt' uno), lo vedete mentre, in una bella giornata di primavera sta contemplando un suo campo di grano, verde, tallito, rigoglioso; e gli domandate cosa pensa. — Penso, risponde, che, se il Signore tien lontane le disgrazie, questo campo m'ha a dare tante misure di grano. — Domandategli allora, se quel grano a cui pensa, lo vede, lo tocca, lo potrebbe misurare, potrebbe farvelo vedere a voi. Si mette a ridere, perchè non sa immaginarsi altro, se non che vogliate canzonare.

Dopo che, con quel ridere, v'avrà data la più chiara risposta che sia possibile, ditegli: dunque voi non pensavate niente. Gli pare strana, almeno quanto la prima, e si mette a rider di novo. E cosa vuol dir questo? Che quel contadino sa benissimo, quantunque non sappia di saperlo, che l'idea del grano non è nel modo del grano reale, ma è. Sa anche di più (e lo sa necessariamente, perchè, come potrebbero star da sè due cognizioni, non aventi per oggetto altro che due diversi modi?); sa che il grano pensato e il grano veduto, val a dire, in genere, ciò che è presente alla sua intelligenza, e ciò che opera sul suo sentimento, è lo stesso identico essere, sotto le due diverse forme, dell'idea e della realtà. Infatti, andate a trovarlo sull'aia, quando ha davanti a sè, ridotto in un bel mucchio, il grano raccolto da quel campo; e vi dirà, senza aspettare che l'interroghiate: eccolo lì, per bontà del Signore, quel grano a cui pensavo là nel campo: se ne rammenta? Donde nasca poi, che queste verità così comuni a tutti gli uomini, così sottintese, anzi indirettamente espresse in tutti i nostri raziocini; donde nasca, dico, che, quando una filosofia osservatrice e veramente esperimentale, le cava fuori dal tesoro comune dell'intelligenza, e separandole, liberandole, dirò così, dall'uso pratico e continuo che ne facciamo, le presenta staccate e svelate, per farle riconoscere esplicitamente; insorgano tante difficoltà, tante ripugnanze: è una questione che vi leggo negli occhi, che vi vedo aleggiar sulle labbra; ma è una di quelle che dobbiamo per ora lasciar da una parte. La soluzione la troveremo poi, insieme con molte altre, molto più importanti, studiando insieme. Intanto, abbiamo riconosciuta e messa in sicuro la verità, che serve al nostro assunto. L'inventare non è altro che un vero trovare; perchè il frutto dell'invenzione è un'idea, o un complesso d'idee; e l'idee non si fanno, ma sono, e sono in un modo loro. L'avete detto voi. Non vi venisse in mente di tornare indietro. Guai a voi, vedete!

SECONDO.

Se dicessi che penso su questo punto come pensavo prima.... in verità pensavo ben poco, anzi non saprei

dire neppur io cosa pensassi per l'appunto... non sarei sincero. Vedo però, che sono cose che, per intenderne una bene, bisogna intenderne insieme dell'altre molte.

PRIMO.

Bravo! si studierà insieme.

SECONDO.

Ma intanto, osservo una cosa: che siamo ricaduti, senza avvedercene, nella prima questione: se non è anche questo un tiro che m'avete fatto. Si doveva cercare dov'era l'idea; e s'è tornati a discorrere se era o non era.

PRIMO.

Perchè non se n'era discorso abbastanza a suo tempo. Avevate fatta una concessione, attaccandoci una protesta; pareva che diceste: *Iuravi lingua, mentem iniuratam gero.* Bisognava, o rifare, ma davvero, il primo passo, o andare senza veder dove.

SECONDO.

Non ci ho che dire; ma vi resta ora da sciogliere la seconda questione, la quale è ancora intatta. M'avete bensì fatto dire che l'idea, dopo che l'artista è riuscito a inventarla, è nella sua mente; ma non era questo che si cercava. Si cercava dove potesse essere prima di venire in mente, nè a quell'artista, nè a nessuno.

PRIMO.

Appunto. Codesto me l'avete a dire in latino.

SECONDO.

Sapete che, quando parlate di filosofia, siete più curioso del solito? Perchè io, anche questo? e perchè in latino?

PRIMO.

Me l'avete a dir voi, perchè è una cosa che avete detta cento volte, e me l'avete a dire in latino, perchè l'avete sempre detta in latino. Per esempio, pochi giorni fa, quando uno vi domandò se aveste conosciuto un tale, voi rispondeste: quando morì, io ero... ero ancora...

SECONDO.

Ah! *in mente Dei*, volete dire.

PRIMO.

Per l'appunto. E se l'avete detto allora, e tant' altre volte, per occasione, perchè non lo direte ora, che l'argomento lo richiede espressamente? Infatti, col solo vedere che l'idea è nella mente dell'artista, ma c'è in un modo totalmente diverso dal modo che sono le cose reali, abbiamo visto che l'idea non può essere se non in una mente; e che, quanto è assurdo il dire che il pensato sia niente, altrettanto assurdo e contradittorio *in terminis*, sarebbe il dire che il pensato sia da sè, senza un pensante. Dunque, per trovare dove l'idea era, prima di venire in mente a uno di noi, che siamo, e una volta non eravamo, e potevamo non esser mai, bisogna risalire a Quello che era, che è, che sarà, *in principio, nunc et semper*. E vedete se non sono verità comuni. Questa che noi diciamo proverbialmente in latino, la possiamo far dire in volgare, quando ci piaccia, all'uomo più illetterato, purchè gliela domandiamo in maniera che possa intendere. Anzi, non riusciremo forse a fargliela dire, appunto perchè, non solo la conosce, ma non crede che possa essere sconosciuta. Domandiamo infatti a quell'indotto e sapiente contadino di poco fa, se Dio sapeva tutto ciò che sarebbe venuto in mente a ciaschedun uomo, e se lo sapeva senza che ci sia stato un momento in cui abbia principiato a saperlo: gli pare anche questa una domanda fatta per celia, come quella che suppone il dubbio intorno a una cosa indubitabile. E così, o rispondendo, o non degnandosi di rispondere, v'ha detto che un'idea qualunque, prima di venire in mente a un uomo qualunque, era ab eterno in mente di Dio. Vi par egli che sia sciolta anche la seconda questione?

SECONDO.

Come l'altra, cioè a rigore, con una dialettica avara, che dà all'argomento ciò che strettamente gli va, senza un quattrino di più, vi dico sinceramente, che la trovò sciolta. Ma vedete anche voi, e meglio di me, non dico quante difficoltà, per non farmi dar sulla voce, ma quanti problemi saltino fuori. Tutte queste idee....

PRIMO.

Basta, basta, caro mio. Vedo che voi andate avanti a chiedermi un libro, e un libro, che sarei il più ameno ciarlatano del mondo, se vi dicessi d'essere in caso di farlo. Ma, per fortuna, è fatto. Eccolo lì: Rosmini, Ideologia e Logica, volume quarto. Lì troverete le risposte ai quesiti che, per la mia parte, sono contentissimo d'avervi tirato a fare; e vedrete di più, che anche il poco che ho detto, e che, del resto, bastava al nostro argomento, non è roba mia. *Ille finis Appio alienæ personæ ferendæ.* Vedrete donde mi veniva quella sicurezza che v'è parsa, e vi doveva parere insolita e un po' strana; quel farmi un divertimento delle vostre obiezioni, quel lasciarvi correre, vedendo il passo dove avreste inciampato. Era un vantaggio accattato, e che deve cessare. Avete a leggere; lo richiedo, lo voglio e come amico, ho il diritto di non rimanervi superiore, quando Dio non m' ha fatto tale. E v'avverto che quel volume ha un inconveniente prezioso, che è di non poter esser letto senza quelli che lo precedono. In quanto poi al leggere quelli che seguono, e sono un'esposizione e un' applicazione sempre più vasta, e sempre mirabilmente consentanea, dello stesso principio; e in quanto all'aspettare, con una santa impazienza, gli altri che, spero in Dio, seguiranno, è una cosa che verrà da sè, se il primo leggere sarà stato, come dev'essere, studiare. E vi posso predire ugualmente, che questo studio vi farà trovare un interesse affatto novo, e una nova inaspettata facilitazione nell' esame de' diversi e più celebri sistemi filosofici. Chè, vedendoli interrogati, dirò così, a uno a uno, intorno a una stessa e primaria questione, esaminati sotto i più vari aspetti, ma con un solo e supremo criterio, sarete e guidati continuamente dall'unità dell'osservazione, e continuamente eccitati dall'unità dello scopo; e vi troverete spesso, con gioconda sorpresa, innalzati a giudicare ciò che prima poteva parervi arduo ad intendere. Vedrete allora, più chiaramente che mai, la doppia cagione della sorte, strana a prima vista, di que' sistemi; cioè d'essere e riguardati, la più parte, come insigni e rari monumenti dell'ingegno umano, e abban-

donati. Chè l' applicazione di quel criterio medesimo vi farà, da una parte, conoscere in un modo novo, e per impensate relazioni, l'evidenza, l'importanza, l'elevatezza di tante verità messe in luce nella più parte di que' sistemi, e apprezzar così, con una più fondata ammirazione, l'acume e il vigore degl' ingegni che seppero arrivare ad esse, per strade o sconosciute, o anche opposte a quelle che si seguivano al loro tempo; e vi farà, dall'altra parte, riconoscere nell' assunto speciale di ciascheduno di quei sistemi, o la negazione implicita e, più o meno, remota, o, ciò che in ultimo torna al medesimo, la trascuranza o il riconoscimento inadeguato e incostante d' una verità suprema. Cagioni che fanno andar a terra i sistemi fondati sopra un principio arbitrario, anche senza essere distintamente conosciute; giacchè ogni principio arbitrario o, per parlar più precisamente, ogni placito arbitrario presentato in forma di principio, include bensì una serie indefinita di conseguenze, ma una serie più o meno limitata di conseguenze speciose; dimanierachè si fa scorgere per quello che è, per mezzo del falso manifesto dei resultati, anche prima che venga chi sappia scoprire il falso latente dell' origine. E in quanto ad alcuni sistemi che non sono de'meno celebri, quantunque siano i meno ingegnosi, e che dovettero il loro trionfo temporario all'esser venuti dopo un progressivo decadimento della filosofia, e all'aver trovate le menti indifese; e l'arte principale de' quali consistette, non tanto nel trovare soluzioni speciose ai sommi problemi della scienza, quanto nel lasciarli da una parte; non vi riuscirà meno interessante, nè meno istruttivo spettacolo il vedere come questa filosofia, osservando dall'alto il loro *cammin vago*, li richiama ogni momento a que'problemi medesimi, e pare che dica a ciascheduno, come Opi al poco valente uccisore della forte, ma sbadata Camilla:

> *Cur .... diversus abis? huc dirige gressum,*
> *Huc periture veni.*

Vi nascerà egli il sospetto, che anche questo sistema, sotto un' apparenza (che sarebbe straordinaria davvero,

se non fosse altro che un'apparenza) d'universalità e di connessione, nasconda un suo vizio capitale? L'autore medesimo v'avrà indicati i mezzi più pronti e più sicuri, per coglierlo in fallo; e v'avrà singolarmente addestrato a servirvene. Fate con lui ciò che l'avrete visto fare con gli altri. Vedete se potete trovare qualcosa d'anteriore a ciò che pone per primo, qualcosa al di fuori di ciò che pone per universale, qualche possibilità di dubbio contro ciò che stabilisce per fondamento d'ogni certezza; vedete se il criterio col quale ha resa manifesta la deficienza degli altri sistemi, lo applica rigorosamente al suo; se dà risposte chiare, dirette, adequate, alle domande che ha fatte ad essi inutilmente. Quelli che dà per fatti comuni dello spirito umano, e sui quali si fonda, non glieli passate, se non dopo esservi accertato che siano fatti davvero; e per accertarvene, non avete bisogno, che di guardar bene al di dentro di voi medesimo. State attenti, a ogni novo passo che vuol farvi fare, se non assume qualcosa di più di quello che abbiate già dovuto riconoscere. Badate se qualcosa che abbia affermato in un luogo dove gli tornava bene, non trascuri o non schivi di farsene carico, dove gli darebbe noia. Volgete in somma contro di lui quella critica vigilante e inesorabile, della quale v'ha dati esempi così ripetuti e così variati: esempi insigni particolarmente in quella parte più elevata e più difficile della critica, che consiste nello scoprire l'omissioni. Ma se l'esperimento non fa altro che rendervi più manifesta la verità della dottrina, *congaude veritati.*

SECONDO.

E non vi fa specie che una tale filosofia sia ancora lontana dall'essere generalmente ricevuta, anzi non vada acquistando, se non lentamente, passo passo, quella celebrità che parrebbe esserle dovuta, se non altro, per la grandiosità dell'assunto, e per la corrispondente vastità del lavoro?

PRIMO.

Credo anzi, che parrà una cosa naturalissima anche a voi, quando, conoscendola, avrete potuto osservare le dif-

ficoltà speciali che oppone essa medesima a' suoi progressi e alla sua diffusione. In verità, ha delle pretensioni un po' singolari. Richiede, prima di tutto, una gran libertà d'intelletto, un fermo proposito d'osservare le cose quali sono in sè, independentemente da ogni abitudine non ragionata, da ogni opinione troppo docilmente ricevuta. E pensate quanto strana deva parere quella parola: « siate liberi, » a uomini che si credono tali per eccellenza. Rispondono sdegnosamente: *Nemini servivimus unquam*; e voltano le spalle. Quelle abitudini poi, e quelle opinioni fanno trovare un'oscurità apparente nelle cose più chiare per sè, e perfino della stranezza nelle più certe, comuni e necessarie. Si dice: non intendo; si dice: non me lo farà credere; e addio quella filosofia.

SECONDO.

De me
Fabula narratur.

PRIMO.

E di me e di molti e poi molti. Un'altra legge durissima che questa filosofia vi vuole imporre, è quella d'andar rilenti nel concludere. V'invita a osservare, cioè a percorrere una serie d'osservazioni, ognuna delle quali vi dà bensì un resultato, ma ristretto e scarso, relativamente alla vastità del problema proposto: un resultato da tenersi in serbo, per servire più tardi e insieme con degli altri, che bisognerà procacciarsi con altre e altre osservazioni. Vedete bene che una filosofia la quale pretende di tener fermo il *dunque* in un campo angusto, ad aspettare che si facciano chi sa quante operazioni nelle quali lui non ha parte (quel *dunque*, non solo così impaziente di nascere, ma così smanioso di correr lontano per portar subito più roba a casa, e arricchir la mente in un momento), vedete bene che una tale filosofia risica molto di stancar presto, e di quel genere di stanchezza che non si cura col riposo, perchè non nasce dalla fatica, ma dall'apprensione della fatica. Un'altra condizione vuole imporvi, gravosa anche questa, anzi quasi ineseguibile per chi non abbia adempite quell'altre due: e è di stare in

proposito. Non v'ha chiesto nulla per favore, non v'ha pregati di passarle nessuna supposizione, non ha preteso che le sue premesse potessero avere altro titolo per essere accettate, che la loro evidenza. Ma, riguardo alle conseguenze che ne deduce, non vuol lasciarvi altra libertà, quando non vi sentiate d'accettarle, che o di rinnegare ciò che avete ammesso come evidente, o di convincere erronea la deduzione. Ora, questo esser messi continuamente tra un sì e un no, è una suggezione insopportabile. Si gradirebbe oggi una verità, ma rimanendo liberi (che questo s'intende spessissimo in fatto per libertà) di gradire domani una *verità* opposta. Non vi siete certamente dimenticati la risposta che diede un tale a quel nostro amico: Lei ha ragione, ma io sono di diverso parere. E fu certamente strano quel dire la cosa così apertamente; ma il dirla in perifrasi è un fatto de' più comuni. Non si parla ogni giorno di diritti opposti, di doveri opposti? che è appunto quanto dire, verità opposte. Non si dice ogni giorno, che la logica conduce all'assurdo? val a dire che, in ogni ragionamento, la stessa identica qualità può, secondo torni meglio, esser presa per argomento o del vero o del falso; che ciò che s'è adoprato per convincere, si può, quando conviene, allegare come un motivo di non esser convinto; che il raziocinio è un lume che uno può accendere, quando vuole obbligar gli altri a vedere, e può soffiarci sopra, quando non vuol più veder lui. E d'ostacoli di simil genere, che una tale filosofia o avrebbe potuti incontrare in qualunque tempo, o deve incontrar particolarmente nel nostro (ostacoli però, che, superati una volta, si cambiano in aiuti), n'osserveremo più altri, studiandola insieme.

SECONDO.

Voi battete sempre lì. È un pezzo che tentate di tirarmi su questa materia; ma io ho saputo finora tenermi sempre alla larga. Ora che, in un momento di distrazione, v'ho dato un dito, avete presa tutta la mano, e non volete più lasciarmi andare. Sapete però, che ho degli altri studi avviati.

PRIMO.

Degli altri? Che ci sono degli studi che si possano chiamare altri riguardo alla filosofia? e i nostri principalmente?

SECONDO.

In fondo, credo che abbiate ragione. Ma se sapeste com'io me la godevo senza fatica questa filosofia. Sentivo parlare ogni tanto d'uno scrivere e d'un disputare che si fa, da qualche tempo, in Italia, su questa materia; sentivo pronunziare nomi italiani, e di gente viva, col predicato di filosofi; vedevo, nelle vetrine de' librai, de' titoli di libri filosofici nati qui; e mi rallegravo gratis al pensare che questa nostra povera cara Italia si fosse finalmente alzata anch'essa a dir la sua su questa faccenda, uscendo da quel lungo sonno, che ci veniva con una così superba compassione, rinfacciato dagli stranieri.

PRIMO.

E che ci fosse ragione di compatirci, non c'è dubbio; ma c'era poi chi l'avesse, questa ragione? Certo, il non fare è una trista cosa, ma non viene da ciò, che ogni fare sia qualcosa di meglio; e se quello è degno di compassione, non vedo che possa esser degno d'invidia il far qualcosa che poi si deva disfare. Ora, qual è che rimanga in piedi (giacchè io non voglio parlare che d'effetti noti a tutti, e che si possono conoscere senza esser dotti in filosofia: le cagioni sapete dove le avremo a studiare insieme) qual è, dico, che rimanga in piedi, de' sistemi filosofici fabbricati altrove, mentre qui si dormiva? E lasciamo pure da una parte, che il sonno non ci fu mai universale. Quella filosofia che, nata in una parte d'Europa, e allevata in un'altra, la signoreggiò quasi tutta per una gran parte del secolo passato, dov'è ora? Voglio dire, chi è più che la professi, che la continui, che la sostenga, come corpo di dottrina? chè, in quanto al rimanerne nelle menti delle conseguenze staccate, ma fisse e attive; e in quanto all'esserne entrate anche in altri sistemi, in apparenza molto diversi, è un'altra cosa. Gli effetti delle filosofie che hanno avuto un vasto e lungo

impero, sono come gli atti di Cesare, i quali sapete quanto, e per quanto tempo, furono fatti valere, dopo che Cesare ebbe toccati que' ventitrè colpi, appiedi della statua di Pompeo. Conseguenze, però, che non serbano e vita e autorità, se non in quanto non sono riconosciute come conseguenze di quella filosofia stata repudiata, e repudiata espressamente, scientemente, costantemente, dopo una lunga resistenza. E una tale maniera di sopravvivere a sè stessa, non è certamente, nè gloriosa per una filosofia, nè vantaggiosa al mondo. Dopo di essa, per lasciare da una parte alcuni sistemi intermedi, che ebbero e fama e seguaci, ma sparsi, e non mai in tal numero da formare scole solenni, sorse in un'altra parte d'Europa un'altra filosofia, la quale, rimasta per qualche tempo inosservata, la riempì poi in un momento, se non di sè, del suo nome. Ma appena principiava qualcheduno a studiarla, fuori del paese dov'era nata, che già, in quello, tra i primi discepoli, era sorto un novo maestro, il quale, proponendosi da principio di continuarla e d'ampliarla, la rifece, e fondò una nova scola.[1] E da questa non tardò a uscire un novo maestro, per essere, poco tempo dopo, soverchiato anche lui da un discepolo ribelle, che si fece capo d'un'altra scola; dimanierachè gli uni dopo gli altri, come le spighe e le vacche del sogno di Faraone, *devorantes*, se mi rammento bene le parole del testo, *priorum pulchritudinem, nullum saturitatis dedere vestigium*. Chè, torno a dire, io non parlo se non di resultati noti, come può parlare di regni caduti anche chi non s'intenda punto di politica. Cos'hanno pescato, domando, *per totam noctem laborantes*, mentre qui si dormiva? cos'è rimasto di tanta attività di ricerche, di tanto dispendio di meditazioni? Quattro nomi, e non una dottrina; una grand'ammirazione della potenza dell'ingegno umano, e insieme una gran diffidenza.... diciamolo pure, un vero disprezzo per i suoi ritrovati più strepitosi, nella materia più importante, cioè intorno al principio d'ogni nostra cognizione; un'opinione, sempre precipitata e temeraria, sia che nasca da studi tornati vani, o dalla semplice fama di tanti inutili sforzi, un'opinione funesta, quanto abietta, che, quanto più que-

st'ingegno s'innalza, per veder molto, tanto più gli oggetti gli svaniscono davanti; quanto più si profonda, per cercare i fondamenti del sapere, tanto più s'inabissa in un voto; che non può uscire da errori volgari, se non per smarrirsi in illusioni scientifiche. E qui, oh che consolante differenza troverete nello studio che vi propongo! E potete ben pensare che, dicendo: consolante, intendo una cosa che non appaghi il desiderio, se non soddisfacendo la ragione. Qui sentirete, a ogni passo, rassodarvisi il terreno sotto i piedi; qui il salire vi procaccerà un vedere tanto più fermo, quanto più esteso; qui, condotti sempre dall'osservazione, richiamati sempre alla vostra propria testimonianza, troverete alla fine, nelle formole più astruse al primo sguardo, il sunto di ciò che ognuno o crede abitualmente, o abitualmente sottintende. Chè uno de' grandi effetti di questa filosofia è appunto di mantenere e di rivendicare all'umanità il possesso di quelle verità che sono come il suo natural patrimonio, contro de' sistemi, i quali, se non riescono a levarle affatto nemmeno dalle menti de' loro seguaci, fanno che ci rimangano come contradizioni. Qui vi rallegrerete di sentire un vero rispetto per l'intelligenza umana, una fondata fiducia nella ragione umana, riconoscendo bensì come l'una e l'altra sia limitata nella cognizione della verità, ma sentendovi sicuri che non sono, nè possono essere condannate a errori fatali; anzi ricavando questa sicurezza anche da quel riconoscimento; giacchè i limiti attestano il possesso, col circoscriverlo. Un vero e alto rispetto, dico, per l'intelligenza e per la ragione comune, impresse da una bontà onnipotente, in tutti gli uomini; e in paragone delle quali, la superiorità degl'ingegni più elevati, è come l'altezze de' monti, in paragone della profondità della terra. E non c'è scapito se, scemando un poco l'ammirazione per alcuni, cresce la stima per tutti.

SECONDO.

V'avrò a chiedere una spiegazione; ma ora andate avanti.

PRIMO.

Dite pure: già è tutto un discorrere. Sulla nostra que-

stione, mi pare che siamo rimasti d'accordo. Ma, avendo, per risolverla, dovuto ricorrere a una filosofia, ci siamo trovati....

SECONDO.

Così a caso, senza premeditazione, senza avvedercene nessuno di noi; non è vero? Chi non vi conoscesse!

PRIMO.

Mi fate ridere. Ci siamo, dico, trovati a dover pure toccare una parola di questa filosofia. Ma è un parlarne dal di fuori, come vedete. È un chiacchierare che fo intorno all'assunto e al metodo di essa, e agli effetti che mi pare che se ne devano sperare; ben lontano dalla pretensione d'esporvela, e volendo solamente farvi nascere il desiderio di conoscerla da voi. Sicchè non c'è in queste chiacchiere nessun ordine obbligatorio; e si può quindi, senza inconveniente, saltare da quella parte che par meglio.

SECONDO.

No, no: *utere sorte tua;* dite ora ciò che avete fissato di dire. La spiegazione verrà con comodo.

PRIMO.

Io dirò in vece: *utor permisso.* Ma tiratemi per il mantello, se vi pare che n'abusi. Aggiungo dunque, che, col rivendicare il possesso delle verità universalmente note, viene naturalmente un altro eccellente effetto: la manifestazione di verità recondite. Non si può difendere (bene, s'intende) il dominio del senso comune, senza estendere in proporzione quello della filosofia. La verità non si salva, che per mezzo della conquista. E l'errore porta indirettamente questa utilità, che, cercando nelle cose aspetti novi, provoca le menti savie a osservar più in là, e dà occasione, anzi necessità di scoprire. È come una pietra dove inciampa e cade chi va avanti alla cieca; e per chi sa alzare il piede, diventa scalino. Aggiungo, anzi ho già accennata un'altra soddisfazione d'un genere analogo: quella di trovare in questo sistema rimesse in onore, e messe a posto tante verità che sono sparse nell'opere de' più illustri e gravi filosofi di tutti i tempi. E, da una

parte, vi parrà singolare il vedere come, da quell'opere più famose che lette, e anche da altre o meno famose, o quasi affatto dimenticate, sia l' autore andato raccogliendo i luoghi dove qualcosa detta da lui si trovi già espressa, o accennata, o leggermente presentita, e li metta davanti al lettore; quasi volesse levare, per quanto è possibile, al suo sistema il merito della novità. Ma quanto più n'è levata anche l'apparenza di quella novità tracotante e giustamente sospetta, che pretende rifar da capo il lavoro della mente umana, tanto più ci risplende la novità soda e felice, che viene dal portarlo molto avanti. E questo medesimo ordinare a un unico scopo le cose trovate sparsamente da vari è una novità delle più utili: non dico delle più facili. Un altro effetto consolantissimo dello studio di questa filosofia, è il trovare in essa la scienza d'accordo con tutto ciò che si può pensare di più retto, di più nobile, di più benevolo. So bene che ci sono molti i quali domandano cos'abbiano a fare le aspirazioni del core con le deduzioni della fredda ragione, i bei sentimenti con la verità rigorosa. Ma la soddisfazione vi verrà appunto dal trovare in questa filosofia la più concludente e definitiva risposta a una tale superficialissima domanda, che, in ultimo, si riduce a quest'altra: cos'ha a fare l'anima umana con l'anima umana, l' Essere con sè medesimo?.... Ma, poichè non mi fermate voi, bisogna che m'imponga la discrezione da me. Vediamo dunque se la spiegazione che desiderate è tale che ve la possa dar io.

SECONDO.

Avete parlato di fiducia nella ragione, d'un gran rispetto per l' intelligenza umana. Se dicono in vece, che questa filosofia pretende d' annullare la ragione, di non lasciare all' intelligenza altro lume, che l' autorità della fede. Anzi dovete sapere anche voi, che questa è una cagione che tiene lontani molti, non solo dallo studiare questa filosofia, ma dall' informarsene, dall' aprire un libro che ne tratti.

PRIMO.

È vero: non ci pensavo; ma come volete che non ci

siano di quelli che lo dicono? è il contrario appunto di quello che è. Nessuna filosofia è più aliena da un tale errore stranissimo, che fa di Dio quasi un artefice inesperto, il quale, per aggiungere un novo lume alla sua immagine, impressa, per dono ineffabile, nell'uomo, avesse bisogno di cancellarla; errore che fa del cristiano quasi una nova, anzi un'inconcepibile specie d'animale puramente senziente, al quale venisse, non si sa come, aggiunta la fede. Sicuro, che è una filosofia *naturaliter christiana,* come disse profondamente Tertulliano, dell'anima umana. Sicuro che, dopo aver percorso liberamente e cautamente (che in fondo è lo stesso) il campo dell'osservazione e del ragionamento, si trova, per dir così, accostata alla fede, e vede negl'insegnamenti, e nei misteri medesimi di questa il compimento e il perfezionamento de' suoi resultati razionali. Non che la ragione potesse mai arrivar da sè a conoscer que' misteri; non che, anche dopo essere stata sollevata dalla rivelazione a conoscerli, possa arrivare a comprenderli; ma n'intende abbastanza (mi servo della bella distinzione ricavata da questa filosofia medesima) per vedere che le sono superiori, non opposti, e che è quindi assurdo il negarli; ne intende abbastanza per trovare in essi la spiegazione di tanti suoi propri misteri: come è del sole, che non si lascia guardare, ma fa vedere. Non che, dico, le più elevate e sicure speculazioni della filosofia possano mai produrre la sommissione dell'intelletto alla fede; che sarebbe un levar di mezzo questa sommissione medesima; cioè non sarebbe altro che una grossolanissima contradizione. Ma, siccome i falsi concetti, i sistemi arbitrari intorno alla natura dell'uomo, e ai più alti oggetti della sua cognizione, possono opporre, e oppongono in effetto, degli ostacoli speciali a questa sommissione (giacchè, essendo la verità una, ciò che è contrario ad essa nell'ordine naturale, viene ad esserlo anche nell'ordine soprannaturale quando l'oggetto è il medesimo), così una filosofia attenta a riconoscere in qualunque oggetto ciò che è, senza metterci nulla di suo, può, sostituendo de' concetti veri ai falsi, rimovere quegli ostacoli speciali; dimanierachè,

scomparsa l' immaginaria repugnanza della ragione con la fede, non rimangano se non le repugnanze che Dio solo può farci vincere: quelle del senso e dell' orgoglio. In questa maniera la filosofia di cui parliamo è una filosofia cristiana; ma vi par egli che sia a scapito della ragione? E che? si vorrebbe forse, che, per esser razionale, per rimaner libera, una filosofia dovesse pronunziare o ammettere *a priori*, che tra la ragione e la fede c'è repugnanza? cioè, o che l'intelligenza dell'uomo è illimitata, o che è limitata la verità? Questo sì, che sarebbe anti-razionale, anti-filosofico, per non dir altro. Questa sì, che sarebbe servitù, e una tristissima servitù. Le tengano dietro, passo a passo, a questa filosofia; e quando trovino che o sciolga o tronchi con l' autorità della fede questioni filosofiche, dicano pure che cessa d' esser filosofia. Ma sarebbe una ricerca vana; e è più spiccio, per gli uni l'affermare, per gli altri il ripetere. E non voglio dire però, che una scienza ignara della rivelazione sarebbe potuta arrivare tanto in là, e abbracciare un così vasto e ordinato complesso; ma qual maraviglia, che, venendo la ragione e la fede da un solo Principio, quella riceva lume e vigore da questa, anche per andare avanti nella sua propria strada? È il caso opposto, e insieme perfettamente consentaneo a quello che ho accennato dianzi. Come gli errori scientifici possono, nella mente dell'uomo, essere ostacoli alla fede; così le verità rivelate possono essere aiuti per la scienza; poichè, facendo conoscer le cose nelle loro relazioni con l'ordine soprannaturale, le fanno necessariamente conoscer di più; e quindi la scienza può procedere da un noto più vasto alle ricerche e alle scoperte sue proprie. Ora, l' accrescere le forze d' una facoltà, è forse uno snaturarla? Il somministrarle novi mezzi, è forse un distruggerla? E una cosa perduta di notte, non è forse più quella, quando si sia ritrovata di giorno? E la dimostrazione lascia forse d' essere l' istrumento proprio e legittimo della filosofia, quando la mente sia stata aiutata a trovarla da qualcosa di superiore alla filosofia? Quando, per esempio, que' due filosofi, il vescovo d'Ippona e il frate d'Aquino, osser-

vano, e pretendono di dimostrare che, in ogni creatura, si trova una rappresentazione della Trinità (nelle ragionevoli, per modo d'immagine e di somiglianza; in tutte, per delle indicazioni della Causa creatrice, inerenti in esse); quando il filosofo roveretano, dietro un'osservazione più generale e più immediata, della natura medesima dell'Essere, osservazione, per conseguenza, feconda di più vasta e varia applicazione, pretende di dimostrare che l'Essere è essenzialmente uno e trino; cos' importa, relativamente al valore scientifico dell'osservazione, che questa sia stata indicata, suggerita dalla rivelazione? Forse che le qualità intrinseche delle creature, e la natura essenziale dell'Essere, non sono materia della filosofia, oggetto della ragione? Si dimostri (vorrei vedere con quali argomenti) che quegli uomini, in vece di osservare, hanno immaginato; che hanno posto nelle creature, e nell'Essere in genere, quello che non c'è; e si avrà ragione di rigettar le loro dottrine. Ma escluderle *a priori*, come estranee alla filosofia; ma opporre al ritrovato la cagione divinamente benefica che diede avvio e mezzo alla ricerca, è (dico sempre riguardo alla mera ragione dialettica) ciò che sarebbe l'opporre alle scoperte scientifiche del Galileo e del Newton la lampada che oscillò davanti al primo, e la mela che cadde davanti al secondo. E quando, dall'avere esaminata la teoria rosminiana della scienza morale, teoria connessa indivisibilmente con l'intero sistema, avrete a concludere che è rigorosamente conforme alla ragione l'amar Dio sopra ogni cosa, e il prossimo come sè medesimo, cosa detrarrà alla forza filosofica de' ragionamenti, e alla legittimità della conclusione, il riflettere che la filosofia non illuminata dalla rivelazione, filosofia capace bensì di discernere molte verità morali, e di riunirle in teorie giuste e vere, quantunque incomplete, non sarebbe però potuta salire fino a queste verità così principali? Potrete voi dire che, nel riconoscere ciò che non avrebbe potuto conoscer da sè, la ragione non faccia un'operazione sua propria? E ora voi indovinate sicuramente, che uno degli effetti di questa filosofia, de' quali v'avrei parlato, se non avessi temuto di

riuscirvi indiscreto; anzi l'effetto più consolante e più importante, è appunto questo di cui le si fa così stranamente un'obiezione.

SECONDO.

Peccato che venga in un cattivo momento, questa filosofia. Avete parlato d'ostacoli che deve incontrare; ma ho paura che abbiate lasciato fuori il più forte: l'orrore o, se vi par meglio, il compatimento della generazione presente per le speculazioni metafisiche. Pensate un poco, se ci fosse qui della gente a sentire, come direbbero: possibile che ci siano ancora di quelli che hanno del tempo da buttar via in queste astrazioni? Anzi non so neppure se vi sareste sentito il coraggio o, se vi par meglio, la voglia di parlare. E davvero, in un tanto conflitto d'opinioni, di voleri e d'azioni intorno a delle realtà così gravi, così vaste, così incalzanti; che gli uomini vogliano prendersela calda per l'entità dell'idee, e per le forme dell'Essere, sarebbe, se non pretender troppo, certamente troppo sperare. Non mi fate quegli occhi di filosofo sdegnato; chè ora non parlo in mio nome. Intendo anch'io, così per aria, che in una tal maniera di pensare, c'è molto del superficiale. Ma cosa volete? è molto comune e molto fissa. E credo che il vostro autore e quelli che, innamorati della sua filosofia, cercano, con novi scritti, di diffonderla, avranno a dire per un pezzo ancora: *Cecinimus vobis, et non saltastis; lamentavimus, et non planxistis.*

PRIMO.

Superficiale, è benissimo detto; ma non basta. Dite, falsa e cieca in sommo grado. In ultimo, significa appunto questo: gli effetti sono di tanta importanza, di tanto rischio, di tanta estensione, che bisogna essere cervelli oziosi, per occuparsi delle cagioni. Se ci fu mai un'epoca in cui le speculazioni metafisiche siano state produttrici d'avvenimenti, e di che avvenimenti! è questa, della quale siamo, dirò al mezzo? o al principio? Dio solo lo sa; certo, non alla fine. Per non parlar del momento presente, vedete la prima rivoluzione francese. Ne prendo il primo esemplo che mi s'affaccia alla mente: quello

d'un uomo eternamente celebre, non già per delle qualità straordinarie, ma per la parte tristamente e terribilmente principale, che fece in un periodo di quella rivoluzione: Robespierre. Giudicato dalla posterità, dirò così immediata e contemporanea, per null'altro che un mostro di crudeltà e d'ambizione, non si tardò a vedere che quel giudizio, come accade spesso de' primi, era troppo semplice; che quelle due parole non bastavano a spiegare un tal complesso d' intenti e d' azioni; che, nel mostro, c'era anche del mistero. Non si potè non riconoscere in quell' uomo una persuasione, independente da ogni suo interesse esclusivo e individuale, della possibilità d' un novo, straordinario, e rapido perfezionamento e nella condizione e nello stato morale dell' umanità; e un ardore tanto vivo e ostinato a raggiunger quello scopo, quanto la persuasione era ferma. E di più, la probità privata, la noncuranza delle ricchezze e de' piaceri, la gravità e la semplicità de' costumi, non sono cose che s'accordino facilmente con un'indole naturalmente perversa e portata al male per genio del male; nè che possano attribuirsi a un' ipocrisia dell'ambizione, quando, com'era il caso, non abbiano aspettato a comparire nel momento che all'ambizione s'apriva un campo inaspettato anche alle più ardite aspettative. Ma un' astrazione filosofica, una speculazione metafisica, che dominava i pensieri e le deliberazioni di quell'infelice, spiega, se non m'inganno, il mistero, e concilia le contradizioni. Aveva imparato da Giangiacomo Rousseau, degli scritti del quale era ammiratore appassionato, e lettore indefesso, fino a tenerne qualche volume sul tavolino, anche nella maggior furia degli affari e dei pericoli, aveva, dico, imparato che l' uomo nasce bono, senza alcuna inclinazione viziosa; e che la sola cagione del male che fa e del male che soffre, sono le viziose istituzioni sociali. È vero che il catechismo gli aveva insegnato il contrario, e che glielo poteva insegnare l'esperienza. Ma il catechismo, via, non occorre parlarne; e l'esperienza, tutt'altro che disprezzata in parole, anzi esaltata, raccomandata, prescritta, era, in fatto, da quelli che non si curavano del

catechismo, contata e consultata quanto il catechismo, e ne'casi appunto dove il bisogno era maggiore; cioè dove si trattava di verificare de'fatti posti come assiomi fondamentali, con affermazioni tanto sicure, quanto nude, con de' *sic volo*, *sic jubeo*. Sul fondamento dunque di quell'assioma, era fermamente persuaso che, levate di mezzo l'istituzioni artifiziali, unico impedimento alla bontà e alla felicità degli uomini, e sostituite a queste dell'altre conformi alle tendenze sempre rette, e ai precetti semplici, chiari e, per sè, facili, della natura (parola tanto più efficace, quanto meno spiegata), il mondo si cambierebbe in un paradiso terrestre. La quale idea, non è punto strano che nascesse in menti che non credevano il domma del peccato originale; come non bisogna maravigliarsi se la vediamo ripullulare sotto diverse forme. Chè, i dommi si possono bensì discredere; ma c'è un'altra, dirò così, rivelazione del cristianesimo, la quale non è così facile a rinnegarsi nè a dimenticarsi da chi ha respirata l'aria del cristianesimo: voglio dire particolarmente una cognizione e della natura dell'uomo e di ciò che riguarda il suo fine, molto più sincera e più vasta, e la quale, acquistata che sia, vien mantenuta e confermata ogni momento dalla testimonianza dell'intimo senso. È la rivelazione che ci ha sollevati a conoscere con chiarezza, che l'uomo è capace d'una somma e, relativamente, compita perfezione intellettuale e morale, e d'una felicità uguale, come conveniente, a quella; e quando non si vuol credere alla rivelazione che insegna nello stesso tempo, come l'uomo sia stato realmente costituito in un tale stato, come ne sia decaduto, come possa avviarcisi di novo, dove arrivare a ripossederlo, e più sublime; qual maraviglia che si vadano sognando altri modi, e fantasticando altri mezzi di soddisfare un desiderio così potente e, in sè, altamente ragionevole? L'errore non è intorno al diritto, ma intorno al fatto; la chimera è ne' modi e nei mezzi, non nel fine; e il fine è bensì deformato, avvilito, spostato, ma non inventato: nè si potrebbe inventare, se non fosse. E quelli che, non ricevendo il domma, rigettano anche la chimera, voglio dire tutte le diverse forme

d'una tale chimera, non riescono a a tenersi in questo stato di mezzo, se non col tristissimo aiuto dello scetticismo o speculativo o pratico: cioè, o col rimanere in dubbio se l'uomo sia o non sia ordinato a una vera perfezione, e a una piena felicità; o col non pensarci. Quando poi, con de'ragionamenti dai quali questa questione è lasciata fuori, si confidano di poter levar dal mondo quelle chimere, non riflettono che l'errore non si vince se non con la verità che esso nega o altera. La fede in una veramente perfetta felicità serbata a un'altra vita, non lasciava luogo a de'sogni d'una perfetta felicità nella vita presente: questa stessa fede è la sola che possa levarli di mezzo. E dico una felicità veramente perfetta, come quella che è prodotta dal pieno e sicuro possesso d'un Bene corrispondente alle nostre facoltà, perchè infinitamente superiore ad esse; le quali conosciamo bensì che sono limitate, ma senza poterne trovare i limiti; e mentre le sentiamo incapaci, a un gran pezzo e per ogni verso, d'abbracciare, nel nostro stato presente, tutti gli oggetti finiti, sentiamo insieme, che quando gli avessero potuti esaurire, rimarrebbero ancora capaci e desiderose di novi oggetti; dimanierachè il finito, che per esse è così troppo, non sarebbe mai abbastanza. Felicità veramente perfetta, ripeto, perchè prodotta dall'intendere, dal sentire, dall'amare questo Bene infinito, con tutte le forze dell'intelligenza, del sentimento, dell'amore, cioè dal più retto e intenso e tranquillo e continuo esercizio di queste potenze; per mezzo delle quali sole abbiamo pure quella scarsa misura di godimento che possiamo ricevere, nella vita presente, da qualsisia oggetto. Chè così il più rozzo cristiano intende la beatitudine eterna, quantunque non la sappia esprimer così. Con delle teorie d'un meno male, non si soffogano, come non s'appagano, le aspirazioni, anche false e disordinate, a un bene compito. E quelli che, prendendo qua e là dagl'indivisibili insegnamenti del cristianesimo ciò che a loro par meglio, propongono la rassegnazione senza la speranza, non si maraviglino di trovarsi a fronte chi predica la speranza senza rassegnazione. Utopie insensate, dicono; e non s'av-

vedono che è un' utopia insensata anche il pensare che l' umanità possa acquietarsi nel dubbio. Non basta aver che fare con degli avversari che abbiano torto: bisogna aver ragione. Stringersi nelle spalle quando s'arriva alle questioni primarie, non è la maniera di terminare quelle che ne dipendono. La vittoria definitiva e salutare, Dio sa a qual tempo serbata, e con quali nove e forse più gravi vicende di mezzo, sarà quella della verità sugli uni e sugli altri, sul falso e sul nulla. Fino allora continueranno a potersi applicare agli uni e agli altri quelle parole d' Isaia: *Declinabit ad dexteram, et esuriet; et comedet ad sinistram, et non saturabitur;* e quell'altre non meno a proposito: *Inite consilium, et dissipabitur; loquimini verbum, et non fiet.* Ma vedete un poco come questo benedetto presente, quando non si prende per tema, si ficca nel discorso, come digressione. Torniamo a quel terribile e deplorabile discepolo del Rousseau. Persuaso, come ho detto, che delle istituzioni fossero l' unico ostacolo a uno stato perfetto della società, e dell'altre istituzioni il mezzo sicuro per arrivarci, adoprò il potere che la singolarità de'tempi gli aveva messo in mano, a rimover l' ostacolo, e ad effettuare il mezzo. Ma sulle istituzioni da distruggersi, e su quelle da sostituirsi, non è così facile che tutti, nè che moltissimi vadano d' accordo, principalmente quando queste devano esser miracolose; sicchè, in ultimo, chi metteva impedimento a quello stato perfetto erano degli uomini. Questi uomini però erano pochi, in paragone dell' umanità, alla quale si doveva procurare un bene così supremo e, per sè, così facile a realizzarsi; erano perversi, poichè s'opponevano a questo bene: bisognava assolutamente levarli di mezzo, perchè la natura potesse riprendere il suo benefico impero, e la virtù e la felicità regnare sulla terra senza contrasto. Ecco ciò che potè far perder l'orrore della carnificina a un uomo, il quale, nulla indica che n' avesse l' abbominevole genio che si manifestò in tanti de'suoi satelliti e de'suoi rivali. Che, nel progresso di quelle feroci vicende, le nemicizie divenute furibonde, e le paure crescenti in proporzione delle nemicizie, con-

corressero a diminuire in lui quell' orrore, chi ne può dubitare? Le passioni e gl' interessi personali riescono troppo spesso a attaccarsi, più o meno, anche agl'intenti più retti e ragionevoli per ogni verso: pensiamo poi a uno di quella sorte! Ma il movente primitivo e primario della funesta e sventurata attività di quell'uomo, non si può trovarlo, che in una fede cieca a un arbitrario placito filosofico. E quel Rousseau medesimo, così sdegnoso, in parole, d'assogettarsi alla filosofia che dominava al suo tempo, e il quale pretendeva di ricavare i suoi precetti pratici dalla natura, senza nessuno di mezzo, sarebbe una cosa curiosa l' osservare di dove gli abbia ricavati davvero in gran parte, e i più straordinari e impreveduti. Quello, per esempio, che al fanciullo non si deva propor nulla da credere, che non possa verificar da sè, e finchè non abbia finiti i dieci anni, non parlargli neppur di Dio, come mai sarebbe venuto in mente a un uomo di questo mondo, se prima non fosse stato insegnato che tutte le cognizioni e, per conseguenza, tutte le verità nascono dalle sensazioni? Ammesso ciò, più o meno avvertitamente, un tal precetto non era altro che il mezzo naturale di schivare a quell'età inesperta i pericoli dell'inganno, e di lasciarla arrivare alla verità per la strada giusta. Non era originalità, era coerenza. È vero che, per essere affatto coerente, si sarebbe dovuto estendere l'applicazione a tutte l'età, a tutti i casi, a tutto il commercio d'idee tra gli uomini, e dire che dalla parola non si può ricavare altro di vero, che il suono materiale; giacchè è tutto ciò che la sensazione ne possa ricavare. Ma si sa che l'errore non vive, quel tanto che può vivere, se non a forza di moderazione, di saviezza, di sapersi guardare dall'insidie della logica, che, con quel suo andar diritto (traditora!), conduce all'assurdo; e per vendicarsi di non essere stata consultata quando si trattava d' esaminare il supposto principio prima d'accettarlo, entra per forza a cavar le conseguenze, e si diverte a farne uscire le più alte cose del mondo. E il Rousseau, per quanto fosse un capo ardito, aveva però il giudizio necessario per non abbandonarsi affatto alla

logica, in un affare avviato senza di essa. Bastava bene, anche per lui, l'essersi lasciato strascinare fin là. Ma vedete di novo! Questa volta fu per andare in un passato più lontano, che sono uscito di strada. Non mi mettete in conto quest'esempio, e permettetemi di citarne un altro dell'epoca a cui avevo promesso di restringermi. *La petite morale tue la grande,* disse il Mirabeau; e lo disse, non già per buttar là una sentenza speculativa, ma come una norma e una giustificazione applicabile ai gran fatti pubblici ne' quali fu anche lui *pars magna.* E chi non vede la forza pratica d'una massima di questa sorte? Certo, per i tristi di mestiere è superflua, o di poco uso; ma questi non potrebbero far gran cosa, se dovessero far tutto da sè, e non avessero l'aiuto delle coscienze erronee. E, per ingannar le coscienze, qual cosa più efficace d'una massima che, non solo leva al male la qualità di male, ma lo trasforma in un meglio? che fa della trasgressione un atto sapiente, della violazione del diritto un'opera bona? Quello, però, che può parere strano a chi appena ci rifletta, è che una proposizione così repugnante al senso comune, e i termini della quale fanno a'cozzi tra di loro, sia potuta non parere strana a ognuno. La morale, che è una legge, e, come legge, è essenzialmente assoluta e una, divisa in due parti, una delle quali distrugge l'altra! Una morale piccola, e che perciò cessa d'essere obbligatoria, anzi dev'essere disubbidita; e alla quale, nello stesso tempo, si lascia, si mantiene questo nome di morale, che include essenzialmente l'idea d'obbligazione, e non avrebbe nessun significato suo proprio senza di essa! Anzi bisogna lasciarglielo per forza e non se ne troverebbe uno da sostituirgli; giacchè, cosa può essere la morale applicata a cose di minore importanza, se non la morale? Dimanierachè a queste due parole « piccola morale, » si fa significare una cosa che è, e non è obbligatoria! Davvero, a considerare il fatto separatamente, non si saprebbe intendere come mai una così pazza logomachia si fosse potuta formare in una mente, non che esser ricevuta da molte. Ma, anche qui, il fatto diventa piano, data che sia una dottrina che riduca la giu

stizia all'utilità, e faccia di questa il principio della morale; poichè, essendo così levata di mezzo l'idea d'obbligazione, e l'idea corrispondente di divieto, le quali non sono punto incluse nell'idea d'utilità; rimanendo questa il solo motivo e la sola regola della scelta delle deliberazioni; avendo essa differenti gradi; è affatto ragionevole il sacrificare il minore al maggiore. A delle menti preparate da una tale dottrina, quella proposizione non riusciva singolare, che per l'argutezza della forma; e dall'antitesi stessa acquistava un' apparenza d' osservazione più profonda. Dire che è ben fatto il posporre un piccolo dovere a un gran vantaggio, avrebbe urtato: sarebbe stato un contradire troppo direttamente al linguaggio comune, nel quale il posporre ogni cosa al dovere è così abitualmente espresso, in forma ora di precetto, ora di lode, ora di vanto, secondo il caso. Con quella dottrina, la contradizione era schivata: il dovere non era posposto a nulla, non poteva più soffrire confronto veruno, perchè non c'era più. Rimaneva solamente la morale, cioè una parola senza senso, ma che faceva le viste di affermare rispettosamente ciò che negava logicamente. Ora, una tale dottrina, non nova, dicerto (chè, senza andar più indietro, è d'Orazio quel verso:

Atque ipsa utilitas, justi prope mater et æqui),

era stata, da poco tempo, rimessa in luce e in credito, sotto una nova forma, e con novi argomenti, come sapete, da un libro intitolato: Dello spirito; libro che era un discendente naturale e immediato d'un altro, intitolato: Saggio sull' intelletto umano. Mi pare che la sorgente fosse abbastanza metafisica.

SECONDO.

Non c'è che dire.

PRIMO.

Dunque, giacchè parlo bene, lasciatemi citare anche un fatto di quell'epoca medesima, nel quale quella trista dottrina si vede applicata in un modo terribile, e da un

uomo che, in punto d'onestà, aveva una riputazione ben diversa da quella dell'autore dell'arguta proposizione. L'uomo era il Vergniaud, e il fatto è raccontato nelle Memorie d'uno de'Girondini proscritti, del quale non mi rammento il nome. Costui, in uno di que'giorni che durò la votazione sull'ultima sorte di Luigi XVI, s'era trovato, in casa di madama Roland, con quel celebre deputato, che non aveva dato ancora il suo voto, e che, esponendo anticipatamente il suo sentimento, parlò con un'eloquenza straordinaria, anche in lui, contro il voto di morte, dichiarandolo segnatamente contrario al diritto; e si congedò poi per andare alla Convenzione, atteso che non poteva star molto a venire il suo turno. L'altro ci andò qualche momento dopo, ansioso di sentir di novo quegli argomenti espressi con quella facondia, e col di più che le doveva dare il contatto, dirò così, immediato della cosa. Arrivò che l'uomo saliva alla ringhiera, o ci s'era appena affacciato. È tutto orecchi; e la parola che sente uscire da quella bocca è: *La mort.* Costernato, atterrito ancora più che maravigliato, va a aspettarlo, se non mi rammento male, appiedi della ringhiera; lo ferma, e, col viso e con gli atti più che con le parole, gli chiede conto del come abbia potuto dare a sè stesso quella spaventosa mentita. Se quello avesse risposto che, alla vista del pericolo che poteva correre ubbidendo alla sua coscienza, gli era mancato il core, ci sarebbe certamente da deplorare un fatto, pur troppo non raro, di debolezza colpevole e vergognosa. Ma la risposta che diede rivela un principio di male più terribile, perchè ben più fecondo e comunicabile, come quello che ha sede nelle menti; e più insidioso, perchè può operare independentemente da passioni personali, e quindi parer superiore a quelle. Rispose, a un di presso, chè non mi rammento i termini precisi, ma sono sicuro del senso: « Ho visto alzarsi davanti a me la fantasima della guerra civile; e non ho creduto che la vita d'un uomo potesse esser messa in bilancia con la salute d'un popolo. » Era uno che, riconoscendo d'avere operato contro coscienza, non credeva di fare una confessione, ma di proporre un esempio; uno che

credeva d'essersi, con la sua tranquilla, antivedente e sovrana ragione, sollevato al di sopra.... oh miserabile nostra superbia! al di sopra del diritto! Era la gran morale che ammazzava la piccola. Come la guerra civile sia stata schivata, non ci pensiamo: il torto non è nell'aver previsto male, ma nel sostituire a una legge eterna la previsione umana. Anzi, mi dimenticavo che non si tratta ora neppure di torto o di ragione, ma solamente dell'importanza della filosofia riguardo agli avvenimenti umani, in quanto dipendono dalle deliberazioni degli uomini. Era, dirò dunque, un uomo, non volgare, certamente, e tutt'altro che tristo, che, dopo aver parlato in quella maniera, s'era deciso a sentenziare in quell'altra, e sulla vita d'un altr'uomo, perchè regnava una teoria morale, messa in trono da una teoria metafisica.

SECONDO.

Regnava, dite? Che non è in vigore quella teoria? Anzi non è forse stata, in tempi più vicini a noi, esposta più scientificamente, e particolarizzata più simmetricamente in altri libri poco meno celebri di que' due, e attualmente più letti?

PRIMO.

Eccome! ma gli è che, in fatto di filosofia, molto più che in fatto d'amore, con bona pace di Messer Francesco,

Piaga, per allentar d'arco, non sana.

Ed è appunto per questo, che l'essere quella teoria metafisica, abbandonata come falsa, e messa oramai tra l'anticaglie, non basta. Per levarne di mezzo le conseguenze, ci vuole una vera, o piuttosto la vera teoria metafisica, quella del fatto, che metta fuori e stabilisca dell'altre conseguenze, opposte a quelle, incompatibili con quelle. Ma che dico, metta fuori? Si tratta qui forse di scoperte? C'è egli bisogno di dimostrare, d'insegnare alla massima parte degli uomini, che la giustizia è una cosa diversa dall'utilità, e independente da essa? Quando Aristide disse al popolo ateniese, che il progetto comunicatogli all'orecchio da Temistocle, era utile, ma non giusto, fu inteso da tutti: sarebbe stato inteso ugualmente da

qualunque moltitudine, in qualunque tempo. E sapete perchè? Perchè l'intelletto intuisce l'idea di giustizia e l'idea d'utilità, come aventi ognuna una sua essenza, una verità sua propria, e quindi come distinte, come inconfusibili, come due. La moltitudine, poi

Che apprese a creder nel Figliuol del fabro,

sa, o piuttosto queste tante e così varie moltitudini sanno di più (e lo dicono a ogni occasione, non in termini, ma implicitamente) che quelle due verità, quantunque distinte, si trovano, appunto perchè verità, riunite in una verità comune e suprema; sanno che, per conseguenza, non possono trovarsi in contradizione tra di loro; e riguarderebbero come stoltezza, non meno che come empietà, il pensare che la giustizia possa essere veramente e finalmente dannosa, l'ingiustizia, veramente e finalmente utile. E sanno ancora che, non solo queste due verità distinte sono legate tra di loro, ma una di esse dipende dall'altra, cioè, che l'utilità non può derivare se non dalla giustizia. Ma sanno insieme, che questa riunione finale non si compisce se non in un ordine universalissimo, il quale abbraccia la serie intera e il nesso di tutti gli effetti che sono e saranno prodotti da ogni azione e da ogni avvenimento, e comprende il tempo e l'eternità. E dico che lo sanno, perchè quest'ordine ha un nome che ripetono e che applicano a proposito, ogni momento: la Provvidenza. Sanno ugualmente, e non potrebbero non saperlo, che quest'ordine passa immensamente la nostra cognizione e le nostre previsioni; e sono quindi lontane le mille miglia dall'immaginarsi che, in un incognito di questa sorte, in un complesso di futuri, che per noi è un caos di possibili, si possa cercare nè l'unica nè la principale e eminente regola delle deliberazioni umane. Sanno che questa regola principale e eminente è data loro con la legge naturale, e con la legge divina che ne è il compimento da Quello a Cui nulla è incognito, perchè tutto è da Lui. E quindi, insieme a quell'ordine universalissimo, anzi in esso, ogni più rozzo cri-

stiano vede, per quanto gli è necessario di vedere, un altro ordine particolare, relativo a lui, e del quale egli è subordinatamente il fine: ordine ugualmente misterioso e oscuro, anche per lui, ne' suoi nessi e ne' suoi modi; ma chiaro per la parte che tocca a lui a prenderci, perchè illuminato da quella regola, seguendo la quale (e sa che Dio gliene darà il discernimento sicuro e la forza, se la chiede sinceramente) sarà giusto e quindi felice. Sa che *Opus justi ad vitam,* per quanto la strada che conduce dall'uno all'altro, sia scabrosa, e possa parer tortuosa, e spesso anche rivolta al termine opposto. Dove poi quella regola cessa d'essere direttamente applicabile, cioè ne' casi in cui essa non gli dà nè un comando, nè un divieto, lì trova da applicare la regola secondaria e congetturale degli effetti possibili e più o meno probabili, più o meno desiderabili. Regola incerta e fallibile, ma ristretta a cose dove lo sbaglio non gli può mai esser cagione d'un danno finale; dove, attraversando una riuscita infelice, continua la sua strada verso la felicità, quando sia stato guidato da una retta intenzione, e da quella prudenza, che ha certamente diversi gradi ne' diversi ingegni, ma che non si scompagna mai dall'intenzione veramente retta, anzi ne fa parte. A tale sapienza l'uomo è stato sollevato dalla rivelazione! E qual differenza da questo rozzo cristiano a quel Bruto che, al termine forzato della sua attività, esclama: O virtù, tu non sei che un nome vano! Certo, se la virtù ha per condizione l'indovinare tutti gli effetti dell'azioni umane, è un nome vano quanto la cabala. Certo, è un nome vano quella virtù che, deliberando se sia ben fatto il buttarsi addosso a un uomo, in figura d'amici, con de' memoriali in una mano, e de' pugnali sotto la toga, per levarlo dal mondo, non ascolta quel no eterno, risoluto, sonoro, che la coscienza pronunzia, anche non interrogata; ma decide in vece, che quell'azione è non solo lecita, ma santa, perchè è il mezzo di riavere de' veri consoli, de' veri tribuni, de' veri comizi, un vero senato. E come gli hanno avuti! Certo, la virtù è un nome vano, se la sua verità dipende dall'esito della battaglia di Filippi. Qual distanza,

dico, dall'uomo che distrugge con una sentenza la virtù, idolo di tutta la sua vita, perchè una tal virtù era infatti un idolo, e il rozzo cristiano, il quale, non riuscendogli un bene che s'era proposto, sa che il bene non è perduto, ma convertito in un meglio! E appunto perchè le moltitudini cristiane intendono così bene che la giustizia è essenzialmente utile, sono anche più lontane dall'immaginarsi che sia l'utilità medesima. Solo alcuni uomini, anche dopo tanti secoli di cristianesimo, prendendo le mosse, non da verità intuíte, ma da supposizioni sistematiche, e avvezzandosi così a figurarsi di vedere ciò che non è, hanno potuto, fino a un certo segno, non vedere ciò che è, e che risplende al loro intelletto, come a quello di tutti gli uomini. Dico, fino a un certo segno; perchè quell'idea possono bensì combatterla nel loro intelletto, ma con patto che ci rimanga; e le parole « giusto » e « dovere » si può sfidarli a cancellarle, non dico dal vocabolario comune, ma dal loro. E non è questa stessa una manifestazione solenne del potere della filosofia sui fatti umani? Mettere degli uomini, e uomini della parte più istrutta dell'umanità, cioè di quella che, o direttamente o indirettamente, o col comando o con la persuasione, finisce a governare il rimanente, metterli, dico, in contradizione, non solo col sentimento generale, ma col loro proprio! E intorno a che? intorno alla regola preponderante e suprema delle deliberazioni umane: niente meno. E aggiungete, potere una filosofia esercitar questo impero, anche dopo essere stata dichiarata morta, e quando è creduta sepolta. Ma, cosa singolare! Se ci fosse qui a sentire qualcheduno di quelli che accenavate dianzi, di quelli ai quali pare una bizzarria dello spirito umano, una cosa da gente che viva nelle nuvole, il poter prendersela calda per delle questioni filosofiche, in tempi di così grandi e pressanti vicende; sapete cosa direbbe ora? Direbbe: che novità vecchie viene a raccontare costui? Chi non lo sa, e chi non lo ripete, che il movente principale degli avvenimenti dell'epoca presente, è stata la filosofia? È la gran lode che le danno gli uni, il gran biasimo che le danno gli altri, val a dire il fatto

che riconoscono tutti. Bisogna dire che viva nelle nuvole costui. — E il poter trovarsi insieme in una mente due giudizi così repugnanti, nasce dal dare al vocabolo « filosofia » due signoficati diversi, e tutt'e due tronchi e confusi. La filosofia, come, dietro l'indicazioni di qualche autore vecchio e bono, fu definita, con una formola precisa, da quello che presto chiameremo il nostro, è la scienza delle ragioni ultime. Definizione, come si vede subito, intera veramente e distinta, e che raccoglie e unifica le speciali applicazioni che il discorso comune fa di quel vocabolo. Infatti, l'assegnare a un concetto qualunque una ragione più o meno remota e non ancora osservata, e che si manifesta come applicabile ad altri concetti, de' quali viene così a formare una classe, non è egli quel modo d'operare della mente, che si chiama da tutti filosofico? E non è egli evidente, che una ragione qualunque non ha il suo intero e sicuro valore, che dall'essere definitiva? Ma l'intelletto umano non può, per la sua limitazione, vedere, nè molti particolari nelle cose, nè molte relazioni tra di esse, se non prendendo poche di queste cose per volta, e riducendole a delle ragioni che non sono ultime, se non riguardo a quel complesso speciale. Ragioni che possono esser fondate, perchè effettivamente, quantunque tacitamente, connesse e concordi con delle ragioni superiori e veramente ultime; e possono essere arbitrarie e false, perchè opposte a queste, nella stessa maniera. Ora, è all'una o all'altra, o a una moltitudine indeterminata e fortuita di quelle ragioni condizionate, e secondarie, dependenti, anche quando siano vere, che gli uomini accennati danno il nome di filosofia, nel senso bono e onorevole. E quando vogliono lodarla bene, la chiamano filosofia pratica: filosofia, perchè subordina, o davvero o in apparenza, a una ragione comune, o fondata o arbitraria, un certo numero di concetti; pratica, perchè questi concetti sono più immediatamente applicabili ai fatti materiali. Ed è in vece la ricerca delle ragioni ultime, che essi chiamano filosofia in un senso di riprovazione, o almeno di compassione, per il motivo contrario, cioè perchè non ci si vede quel-

l' applicabilità immediata. È come chi ridesse del primo anello della catena a cui è attaccata l'ancora, perchè l'ancora non è attaccata ad esso. Cosa se ne fa di questa metafisica? dicono: a cose serve? A cosa? A cercare i fondamenti delle teorie, sulla fede delle quali si fa; a esaminare ciò ch'esse suppongono; a guardare ciò che danno per veduto; a cimentare, col paragone della filosofia, se sono filosofiche davvero; a mettere in luce e alla prova la metafisica latente e sottintesa, della quale sono conseguenze, più o meno mediate, più o meno conosciute per tali.... Volevo finire, e sarebbe ora; ma cosa volete? mi s'affaccia, anzi mi trovo tra'piedi un esempio così a proposito, del metter capo che fanno a quell'ultime ragioni le cose più disparate; che non posso lasciarlo andare. E è questa nostra discussione medesima. Dal disputare sull'invenzione artistica, siamo riusciti a parlare della giustizia. E, certo, non paiono, nè sono argomenti de'più vicini tra di loro: eppure, in ultimo, è sempre la stessa questione.

SECONDO.

Ancora dell'insidie? e contro un povero nemico, che oramai ha rese l'armi? Ditelo addirittura, che è una conclusione preparata e condotta da voi, *ut illuc redeat, unde discessit, oratio.*

PRIMO.

Questa volta no, davvero; e mi dispiacerebbe proprio, che credeste effetto d'un mio artifizio ciò che è un incontro naturale e spontaneo della verità con la verità. La nostra questione era: se un oggetto qualunque ideato da un artista fosse un prodotto della sua operazione, una creatura della sua mente, o avesse un essere suo proprio, anteriore ad essa, independente da essa. E s'è trovato che quell'oggetto qualunque, non per alcuna relazione speciale con l'invenzione artistica, ma per la sua natura d'oggetto della mente, d'idea, aveva infatti questo suo essere, e un essere eterno, inalterabile, necessario. L'altra questione (non tra noi due, però) è ugualmente, se l'idea della giustizia sia o non sia un prodotto

della mente, del ragionamento umano, e quindi si possa, o non si possa, trasformare, disfare, mettere al niente dal ragionamento medesimo. La differenza è nella qualità degli oggetti, cioè nell'essere uno una specie verosimile, l'altro una legge morale: l'identità è nell'essere e l'uno e l'altro oggetti dell'intelligenza, entità intuibili dalla mente, idee. E non per altro a questa questione si riducono quelle due così lontane l'una dall'altra per altri riguardi, se non perchè in essa è contemplata la ragione universale del valore dell'idee, e da essa dipende che una questione qualunque possa avere un oggetto vero, e essere, per conseguenza, capace d'una vera soluzione; giacchè, come si potrebbe arrivare a delle verità, se queste verità non fossero? È la questione prima e perpetua della filosofia con le filosofie o, per parlare esattamente, con que' tanti sistemi che, affatto opposti in apparenza, sono d'accordo nel tentare in diverse maniere lo stesso impossibile, cioè di far nascere l'idea dalla mente che la contempla; che è quanto dire, la luce dall'occhio, il mezzo necessario all'operazione, dall'operazione medesima. Sistemi, per conseguenza, i seguaci de' quali, anzi gli autori medesimi, quando vadano un po' avanti nell'applicazione, finiscono col fare della verità una cosa contingente e relativa, negandole esplicitamente i suoi attributi essenziali d'universalità, d'eternità, di necessità; perchè in effetto tali attributi non possono convenire a una cosa che sia stata prodotta. Ma qui mi sovvengono alcune parole sullá grande, o piuttosto incomparabile importanza d'una tale questione, che si trovano in questo stesso volume a cui v'ho già rimesso. E sapete? farò forse meglio a leggervele, che a dirvene su delle mie. L'autore, chiedendo scusa al lettore d'essersi trattenuto lungamente su quella questione, e chiedendogli insieme il permesso di trattenercisi ancora (che garbo ci vuole con questo signore svogliato, schizzinoso e impaziente, che si chiama il lettore!) dice così:

« Se dinanzi ai tribunali civili si presentano delle scritture più voluminose di questo stesso trattato, a difesa d'un po' di roba materiale, avente un pregio vilissimo in

paragone della sapienza; perchè si disdegnerà ciò che noi troviam necessario di scrivere in una causa, dove difendesi nulla meno, che tutte le ricchezze intellettive e morali del genere umano? Le quali ricchezze pendono veramente tutte da un punto solo, dal sapersi cioè, se vi abbia o no una verità eterna, indipendente nell'esser suo dall'universo materiale, e di pari dall'uomo, e da ogni altra limitata, per quanto eccellente natura.

« Tutto sta dunque, tutto si riduce in provare una cosa, che la verità non è un modo di qualche ente limitato; e se fosse, avrebbe perduto ogni pregio; tutto sta in provare ben fermo, come dicevo, che v'hanno degli *esseri intelligibili*, ai quali il nostro spirito è unito indivisamente, e pei quali solo può conoscere, e conosce tutto ciò che conosce.

« A provare una verità sì alta, qualunque parole non sarebbero soverchie giammai; perocchè ad essa tutte le altre s'attengono.... » E quelle ricchezze intellettive e morali, l'uomo può spenderle bene anche senza conoscere nè cercare l'inesausta miniera donde gli vengono: può, dico, applicar rettamente l'ultime ragioni, per ciò solo che le sottintenda fermamente: senonchè l'applicazioni, in questo caso sono più circoscritte, e quelle ricchezze non possono essere accresciute di molto. Ma quando siano venute in campo delle dottrine, che, sconoscendo l'origine di quelle ricchezze, ne mettano in dubbio il valore, l'uso di esse ne è necessariamente turbato e sconvolto, in proporzione del credito che tali dottrine riescano ad acquistare. Dove le verità, che allignavano spontaneamente, siano state sterpate dall'errore, ci vuol la scienza a ripiantarle.

SECONDO.

In somma, bisognerà studiarla, questa filosofia.

PRIMO.

Fate di meno ora, se potete, con quelle poche curiosità che vi sono venute. Non fosse altro che l'ultima, quello che non v'ho nemmeno lasciata finir d'esprimere. « Tutte queste idee.... » avevate intonato; e in fatti,

tante idee, tanti esseri eterni, necessari, immutabili, aventi cioè gli attributi che non possono convenire se non a un Essere solo, non è certamente un punto dove l'intelletto si possa acquietare. E nello stesso tempo, come negare all'idee questi attributi? E non v'è, dicerto, uscito dalla mente neppure quell'altro fatto altrettanto innegabile, e altrettanto poco soddisfacente, dell'esser tante di queste idee, comprese in una, che pure riman semplice, e che potete fare entrare, anch'essa, in un'altra più estesa, più complessa; come potete da una di quelle farne uscire dell'altre; moltiplicando, per dir così, e diminuendo, a piacer vostro, questi esseri singolari, senza potere nè distruggerne, nè produrne uno. Ora, quando il tornare indietro è impossibile, e il fermarsi insopportabile, non c'è altro ripiego che d'andare avanti. Non è poi un così tristo ripiego. È con l'andare avanti, che si passa dalla moltiplicità all'unità, nella quale sola l'intelletto può acquietarsi fondatamente e stabilmente. E è col riprender le mosse dall'unità (giacchè non si tratta d'una quiete oziosa), che s'arriva, per quanto è concesso in questa vita mortale, a discerner l'ordine nella moltiplicità reale delle cose contingenti e create. Del resto, la scelta non è tra l'adottare o il non adottare una filosofia qualunque, ma tra l'adottarne una piuttosto che un'altra, o che dell'altre. Dacchè questa benedetta filosofia è comparsa nel mondo, non è possibile a quella parte degli uomini, che chiamiamo colta, il rimanerne affatto independente. V'entra in casa senza essere invitata. Non solo s'accettano a credenza (e n'abbiam visto un saggio) tante deduzioni di questa o di quella filosofia, che diventano poi norme per la pratica; ma s'accettano (in astrattissimo, s'intende) le filosofie intere. Chè, per quanto disprezzo si professi per quelle ragioni ultime bone a nulla, non può essere che i loro oggetti non si presentino alla mente, almeno come curiosità. La cognizione è una cosa di tanto uso, che, anche agli uomini più attaccati al sodo, e nemici delle questioni oziose, salta, o una volta o l'altra, il grillo di saper donde venga, e che fondamento abbia. E siccome le diverse filosofie fanno sempre gi-

rar nell'aria delle risposte a queste domande, così se n'afferra, o qua o là, ora qua, ora là, una che vada a genio. Vi sarà certamente accaduto di sentir qualcheduno dire: si diverta chi vuole a perdersi negli spazi immaginari della filosofia: per me non c'è altro di certo, se non quello che si vede, e quello che si tocca. È, mi pare, una filosofia, che ha il suo riverito nome. Un altro dirà in vece: povera filosofia che si condanna a cercare quello che non si può trovare! il dubbio è la sola scienza dell'uomo. Che non è un'altra filosofia questa, e abbastanza conosciuta? Un altro dirà all'opposto: l'uomo crede certe cose inevitabilmente, irrepugnabilmente: che serve cercarne le ragioni? Il buon senso m'insegna di restringere l'osservazione e il ragionamento alle cose pratiche, dove il resultato può essere o un sì o un no. E non è anche questa un'applicazione d'una filosofia, o di due? Un altro dirà che è un'impresa pazza il cercare una ragione nelle cose, quando è chiaro che sono governate da una cieca fatalità. E anche questa, volendogli pur dare un nome, non si può chiamarla altro che filosofia; giacchè, quantunque non sia altro che uno strascico di religioni assurde, religione non lo è più, nè par che lo possa ridiventare. Si bandisce la filosofia con dei decreti filosofici; si pretende d'esser padroni di sè, perchè non si fa professione d'appartenere nominativamente a una scola; e s'è.... L'ho a dire?

SECONDO.

Poichè siamo qui tra di noi.

PRIMO.

Servitori senza livrea. E appunto perchè lo sono stato anch'io, e vedo che miseria è, non potevo sopportare che un uomo come voi continuasse a esserlo.

SECONDO.

Avete detto che studieremo insieme. È la condizione *sine qua non*, vedete! Mi ci metto, parte per amore, parte per forza; ma voglio essere aiutato.

PRIMO.

Vi sto mallevadore che presto m'avrete a aiutare.

E voi, disse poi rivolgendosi a me: codesto ostinato silenzio non ci leva però la speranza che siate per prender parte, e una parte più attiva, anche a questo nostro novo studio.

« Io canuto spettacolo? » risposi: *Oportet studuisse*. Però, meglio tardi che mai. E del non aver parlato, mi avete a lodare, perchè fu per potervi stare attento bene. Anzi, ripresi, fatemi un po' vedere a che pagina si trova il passo che ci avete letto; perchè m'ha fatta impressione.

Ecco qui, disse, presentandomi il volume, ch'era ancora aperto sul tavolino: pagina 500.

Dopo di ciò, mi congedai, allegando una faccenda che non soffriva ritardo. Ed era quella di mettere in carta le cose che avevo sentite; chè la memoria aveva un bel da fare a tenerle insieme. E l'accorto lettore avrà certamente indovinato che l'aver voluto sapere il numero della pagina, fu per poter trascrivere il passo esattamente, e non risicare di commettere delle infedeltà, di cui potessi esser convinto.

FINE.

LETTERA

AL SIGNOR PROFESSORE

GIROLAMO BOCCARDO

INTORNO A UNA QUESTIONE DI COSÌ DETTA PROPRIETÀ LETTERARIA

Riveduta e corretta dall'Autore

Illustre Signore,

Non le renderò grazie de' modi cortesi coi quali Ella ha combattuta la mia causa nel *Parere* da lei pubblicato sulla *Questione legale* tra il signor Le Monnier e me: era una cosa naturale in Lei, e inseparabile dalla sua dignità. Bensì le lodi che una gratuita indulgenza Le ha suggerite a mio riguardo, m' impongono il dovere d'esprimerle una viva riconoscenza, quantunque in realtà mi confondano, e la coscienza non mi permetta d'accettarle. Un simile dovere mi viene imposto dall'aver Lei avuta la bontà d' inviarmi il suo opuscolo, accompagnandolo con una lettera, anch'essa, troppo gentile. E non so s'io non presuma troppo; ma mi pare che l'aver così trovato un avversario benevolo, dove avrei potuto temer solamente un avversario forte e illustre, mi dia: in certa maniera, un titolo per trattar direttamente con Lei la mia causa, e appellare, dirò così, da Lei a Lei' mi pare, dico, che in questo procedere Ella sia per vedere, in mezzo alla contradizione medesima, una continuazione, per me onorevolissima, di boni uffizi.

Con questa fiducia, entro addirittura nell'argomento.

E prima di tutto, trascrivo, meno qualche parola indifferente all' argomento medesimo [1], l'*Avvertenza* premessa da Lei al *Parere*, e che torna opportuna a me ugualmente per render conto dello stato dalla causa, fino a un certo tempo. Aggiungerò poi un breve cenno de' fatti posteriori, necessari a sapersi per conoscere lo stato attuale della causa medesima, e d' una parte almeno de' quali Ella non ha probabilmente notizia.

(1) Segnatamente il titolo di Conte, che non mi competo, e che appiccicatomi molt'anni sono, non so da chi, ha già cagionato un errore involontario a diverse persone.

AVVERTENZA

« Alessandro Manzoni pubblica nel 1827 i suoi *Pro-*
« *messi Sposi.* — Non esistendo allora fra i vari Stati
« d'Italia alcuna convenzione per guarentire agli Autori
« la proprietà letteraria, si fanno... in Piemonte, in To-
« scana ed in ogni altra parte della penisola, molte ri-
« stampe ... senza chiedere l'assenso dell'Autore. — Nel
« 1840 interviene fra il Piemonte, l'Austria e la Toscana
« un patto internazionale, per assicurare la proprietà let-
« teraria degli scrittori in questi vari stati. — Posterior-
« mente, Manzoni corregge, rifà i *Promessi Sposi.* —
« Felice Le Monnier eseguisce una nuova edizione del
« romanzo, non già su quella ultimamente modificata dal-
« l'Autore e nata sotto l'impero della legge del 1840, ma
« bensì su quella fattane dal Passigli nel 1832, cioè otto
« anni prima che la convenzione sulla proprietà lettera-
« ria fosse posta in vigore. — Manzoni cita in contraf-
« fazione il Le Monnier. — Il Professore Giuseppe Mon-
« tanelli pubblica nel 1846 in Livorno coi tipi di F. e G.
« Meucci uno dotta allegazione a favore del Manzoni. »

Le ragioni esposte dal valente e cordiale mio patrocinatore in quella veramente dotta allegazione, ebbero la sanzione del Tribunale di prima Istanza di Firenze che,

con sentenza del 3 agosto 1846, dichiarò che l'edizione del sig. Le Monnier cadeva sotto il divieto della convenzione del 1840, e lo condannò alla refezione dei danni.

Sperando che quella prima sentenza avesse a far cessare la vendita della ristampa, e a preservarmi così da ulteriori pregiudizi, io non mi diedi allora cura di valermi del diritto che m'era conferito di rifarmi de' già sofferti. Ma una lunga e dannosa esperienza venne a disingannarmi. In questa città medesima, la vendita continuò più che mai. E non si potrebbe dire che fossero rimasugli di spedizioni fatte prima della sentenza suddetta. Oltrechè la quantità d'esemplari messi, senza interruzione, in commercio, non lasciava adito a una tale supposizione, il tipografo sig. Giuseppe Redaelli, che aveva acquistata da me la facoltà di pubblicare un'edizione economica del libro in questione, potè aver la prova, anche legale, che quella vendita proveniva da delle nove spedizioni. Per ovviare al danno immediato che portava a lui in particolare una tale concorrenza, chiese e ottenne dal governo d'allora, che gli fossero denunziati gli esemplari contraffatti che arrivassero in dogana; e con questo mezzo, potè procedere a diversi sequestri. Di più, non solo da altre parti d'Italia, ma anche dal di fuori, l'editore medesimo fu più volte avvertito da chi aveva incaricato di vendere la sua edizione economica, che lo spaccio di questa trovava un grande e continuo ostacolo nella concorrenza dell'edizioni del sig. Le Monnier. E credo di poter dire « dell'edizioni; » perchè, lasciando anche qui da una parte l'improbabilità che una sola edizione potesse bastare a un così esteso e continuato smercio, si vede in diversi esemplari, quantunque aventi la stessa data, un gran numero di varietà tipografiche, che attestano chiaramente diverse composizioni.

Finalmente, dopo più d'undici anni dalla prima sentenza, mi trovai costretto a dire un'altra volta, a imitazione del mugnaio di Sans-Souci: Ci sono de' giudici a Firenze; e, con atto del 15 febbraio 1858, l'egregio signor Avvocato Panattoni mio patrocinatore fece istanza alla Regia Corte di Firenze per la conferma della prima

sentenza, contro la quale il sig. Le Monnier aveva appellato. La Corte « confermò quella sentenza in ogni sua « parte, e ne ordinò l'esecuzione secondo la sua forma « e tenore. »

Il sig. Le Monnier ha appellato da questa seconda alla Corte di Cassazione; e la nova discussione dev'esser portata all'udienza tra pochi giorni. La bontà, mi lasci dire, della mia causa, due sentenze conformi, e il valore già utilmente esperimentato del patrocinio, non mi lasciano inquietudine per l'esito; ma Ella vede, Chiarissimo signor Professore, quanto mi deva importare di non rimanere intanto sotto il peso della grave e, a ragione, temibile sua autorità. Il breve spazio di tempo che mi resta tra la pubblicazione del di lei scritto e la trattazione della causa, obbligandomi a tirar giù in furia, aggiunge un novo svantaggio all'inferiorità delle mie forze; ma a ogni modo, la cagione addotta mi costringe a adoprarle quali sono, e come la circostanza me lo permette.

« Nell'*Avvertenza* sopra citata, Ella annunzia che, se- « guendo il sistema tenuto dall' egregio Montanelli, di- « vide in tre parti lo scritto, cioè esamina, nella prima, « il quesito col criterio del *diritto* filosofico; nella se- « conda, con quello della *legislazione comparata;* nella « terza, con quello della *legge patria.* »

Terrò anch'io questa distinzione riguardo alle due parti principali, cioè la prima e la terza: il poco che avrò a dire sulla legislazione comparata troverà un luogo opportuno in una di queste. E prendo da Lei il titolo della prima.

§ 1.

La questione esaminata filosoficamente.

Ella principia la discussione dall'impugnare il *diritto di proprietà* messo in campo da molti, come il motivo naturale e necessario d'una legge che riservi esclusivamente agli autori la facoltà di far ristampare le loro opere. « Nulla » sono sue parole « di più inesatto e di più falso, a creder nostro, del nome di *proprietà* attribuito a questo privilegio ». E in ciò ho la soddisfazione di trovarmi interamente d'accordo con Lei; essendo persuaso, da un pezzo, che questa formola « Proprietà letteraria » è nata, non da un intuito dell'essenza della cosa, ma da una semplice analogia. È un traslato che, come tutti i traslati, diventa un sofisma quando se ne vuol fare un argomento: sofisma che consiste nel concludere da una somiglianza parziale a una perfetta identità.

Ho poi un motivo particolare per combattere e escludere dalla questione un tale falso concetto, come quello che in questa causa è il mio principale, anzi il mio unico nemico; giacchè, come spero di poter dimostrare a suo luogo, l'interpretazione che la parte avversaria mette in campo, degli articoli della Legge ne' quali sta tutta la causa, non ha altro fondamento che la supposta *Proprietà letteraria.* Mi permetta dunque che, anche per non parer di valermi semplicemente d'un argomento *ad hominem*, accenni qui brevemente, a costo di ripetere cose

già dette, i motivi principali che mi fanno essere della sua opinione, e di quella d'altri distinti giureconsulti (segnatamente nella discussione avvenuta nel 1841, alla Camera dei Deputati di Francia) intorno alla così detta, e mal detta, *Proprietà letteraria.*

La proprietà ha per sua naturale e necessaria materia, degli enti reali; giacchè, solamente, com' Ella dice benissimo, « le cose corporali e limitate possono appartenere esclusivamente a taluno, » val a dire a un essere limitato come loro. Ora, quale è la vera proprietà che una legge possa vedere e riconoscere nell' autore d' un libro, di cui abbia pubblicata un'edizione di tanti o tanti esemplari? Questi esemplari medesimi, dal primo all'ultimo, senza dubbio, e il monoscritto, se l'ha conservato; ma questa vera e reale proprietà, una tal legge non poteva pensare a assicurargliela: c' erano per questo le leggi piu vecchie (e di quanto!) che proteggono ogni sorte di proprietà. Le leggi relative all'argomento in questione non fecero, e non potevano ragionevolmente far altro, che proibire agli altri la ristampa del libro medesimo. È un intento e un effetto, giustissimo per tutt'altre ragioni, ma puramente negativo. Ora, chi potrebbe mai intendere, o come si potrebbe pensare una proprietà che consistesse tutta quanta in una mera negazione?

Di più, com'Ella osserva ugualmente bene, la proprietà è trasmissibile indefinitamente; e, certo, sarebbe cosa assurda in sè e impraticabile, la proprietà d'una tale privativa, che avesse a passare per una successione indefinita d' eredi e di compratori, e, s' intende, degli eredi anche di questi. Ella dimostra poi che sarebbe un'assurdità, anche maggiore, quella di far materia di questa proprietà anche l' idee. Ma, se non m' inganno, questo strano concetto non fa parte della questione. I più ardenti propugnatori della *Proprietà letteraria* non l' applicano che agli scritti. Se, al tempo del Galileo, fosse stata in vigore una legge quale è voluta, credo, quasi da ognuno, e intesa da tutti, non avrebbe conferito al grand'uomo alcun novo diritto contro quelli che davano per fatte da loro le sue mirabili scoperte: si sarebbe trovato

ugualmente con quello solo che aveva e di cui fu costretto a fare tanto uso: cioè il diritto di dire e di provare che le scoperte le aveva davvero fatte lui. E perchè il confronto dei vocaboli che esprimono idee chiare, è un mezzo tanto breve quanto efficace di significare la distinzione delle cose, i vocaboli *plagio* e *contraffazione* servono benissimo a un tale effetto. La legge colpisce la seconda, e non si dà, nè deve darsi pensiero del primo.

Finalmente, la proprietà è tutta intera in ogni parte dell' ente posseduto. Se d'un fondo di mille *tornature* [1], un vicino n' usurpa una, il proprietario la può rivendicare, come farebbe del fondo intero: se d'un poema di mille ottave uno ne ristampa anche molte, in un articolo di giornale, o in un libro, e, se occorre, col fine di criticarle; a nessuno, nemmeno all' autore criticato, viene in mente di fargli carico d'aver violata una proprietà.

Messo per ora fuor de' concerti quest' intruso e importuno concetto di *Proprietà letteraria* (giacchè mi converrà affrontarlo di novo dove si tratterà dell' applicazione della legge positiva al caso in questione) s'è condotti a cercare se ci sia una ragione, e quale, di riservare esclusivamente agli autori, per mezzo d'una legge, la facoltà di ristampare i loro scritti. E anche su questo punto, ho la soddisfazione di trovarmi, ma solo in parte, con Lei. Pare ch'Ella riconosca per cosa giusta il sancire questo che chiama privilegio, come « un prezzo del lavoro, un compenso del servigio prestato alla società, » purchè sia fissato un termine alla durata del privilegio medesimo. Su di che non può nascer dubbio; e il solo titolo erroneo

(1) Mi prendo la libertà, giacchè questo non è une scritto forense, di servirmi di questo vocabolo che, nella legge di pesi e misure del così detto Regno d'Italia (qual Regno e quale Italia!) corrispondeva all'*Hectare* de' Francesi. E non mi posso tener dall'esprimere il dispiacere che, nella legge destinata a divenir quella del vero Regno d'Italia, non sia stata adottata la nomenclatura dell' altra, i vocaboli della quale avevano un viso italiano, e erano comodissimi all' uso; e si sia fatta in vece una traduzione letterale de' nomi francesi, tra i quali, non il grecismo, ma la storpiatura greca nel vocabolo *Ettare*, e altri di suono ugualmente eteroclito, difficili a ritenersi, e facili a cagionare equivochi, principalmente per le persone illetterate, o poco letterate, come *decalitro* e *decilitro* e simili.

d'una proprietà letteraria potrebbe condurre alla strana conseguenza che una tal privativa abbia a durare in perpetuo.

Ma c'è un'altra ragione non meno, se non più, importante, di riservare, all'autore quella facoltà esclusiva; e è che la contraffazione, non solo può privarlo d'un giusto vantaggio, ma anche cagionargli un danno positivo. E a me, com' Ella vede, torna necessario d' aggiungere quest'altra ragione alla sola menzionata da Lei, e di dimostrarne brevemente la giustezza e l'importanza.

L' uomo che, dopo aver impiegato più o meno tempo, studio e, se occorre, anche spese a comporre un libro, si risolve a pubblicarlo, s'espone a un doppio risico. L'opera che a lui pareva dover essere gradita e forse avidamente cercata dal Pubblico, il Pubblico che, a ragione o a torto, sarà d' un gusto diverso, gliela può lasciare; e allora, tempo, studio, e spese della stampa, con dell'altre, se ce ne furono, tutto riesce a un disinganno costoso. Condizione incomoda davvero, ma che nasce dalla natura della cosa, e alla quale nessuna legge può voler metter riparo.

Ma a questo risico nato dalla cosa medesima se ne può aggiungere un altro, cagionato dalla volontà arbitraria d'altri uomini, e da un motivo di speculazione privata; cioè che l' opera sia, senza il consenso dell' autore, ristampata da un terzo che, non ci avendo messo nè tempo, nè studio, nè spese, trovi cosa comoda il profittare, a danno dell'autore medesimo, de'molti vantaggi della sua diversa condizione. Primo vantaggio è il non esporsi a quel risico, a cui l'autore non si può sottrarre; perchè chi vien dopo non ristampa se non gli scritti, ai quali la prima prova dia una forte probabilità d'un novo smercio. S'aggiungano altri vantaggi secondari e minori, come quelli di stampare sullo stampato, di non aver a fare correzioni per cagione di pentimenti, e, se dà il caso, di servirsi anche, per la correzione tipografica, d'un'*Errata corrige*. Ma il vantaggio maggiore e, dico senza esitare, il più contrario all'equità, è quello di non aver a dividere il provento con nessuno, e di poter quindi, con l' offrire il li-

bro a un minor prezzo, far che l'edizione dell'autore rimanga all'autore, e cagionargli così una perdita positiva, oltre all'averlo privato « del prezzo del lavoro, del compenso del servigio prestato alla società » ch'Ella pure trova dovuto in una certa misura.

A Lei, autore di belle, utili e reputate opere d'economia politica (del che ogni amatore del ben pubblico, e particolarmente ogni Italiano, deve ringraziarla), sarebbe ridicolo il rammentare la potenza del minor prezzo. Ma gli effetti più immediati, anche in questo particolare, sono manifesti a ognuno; e chi ha l'onore d'indirizzarle queste righe, è di quelli che li conoscono anche per esperienza, avendo acceso molte volte il foco con esemplari di qualche suo scritto stampato qui a sue spese, mentre le contraffazioni dello scritto medesimo si spacciavano nell'altre parti d'Italia, e in questa piccola parte medesima, di dove si sarebbe potuto col favor della legge, ma era difficile in fatto, tenerle fuori.

« Il produttore di ricchezze immateriali » dic'Ella, « fa con la civile società un contratto *sui generis.* » Accetto la tesi, e dico che, se un autore potesse (mi passi l'ipotesi) venir con la società a un vero e formale contratto, gli parlerebbe a un di presso in questa forma:

Io ho qui un mio scritto che posso buttar nel foco o dare alle stampe; e, dico la verità, preferirei il secondo partito. Ma, o il libro sia per piacervi, o no, la mi può andar male ugualmente. Se il libro non vi piace, lo lasciate dormire nelle vetrine; e in quanto a questo, pazienza! non avrò ragione di prendermela con nessuno. Ma se il libro vi piacesse, potrà venire un altro, o piu d'uno che, trovando il suo conto a farne un'edizione lui, metta a dormire la mia in un'altra maniera. Per liberarmi da questo non meritato pericolo, vi propongo un patto: che voi società, cioè voi tutti che la componete, v'impegniate a non ristampare il mio libro. Voi non ci mettete punto di vostro, perchè, a pagarlo un po' meno di quello che dovrei farvelo pagar io, non avete nemmeno l'ombra d'un diritto; e io posso, senza lederne alcuno, fare che non abbiate il libro in nessuna maniera.

Non vi chiedo altro, che di liberar me da un risico, senza correrne alcuno voi altri. Ci state?

È una cosa evidente, che la società non potrebbe, senza stravaganza, rifiutare un contratto così equo riguardo a uno de'suoi membri, e che agli altri potrà portare o qualche utilità o certamente nessun danno. E non si potendo con la società fare un contratto di sorte veruna, la legge, uno degli uffizi importanti della quale è per l'appunto di stipulare per la società, fa una cosa e sensatissima e giustissima realizzando gli effetti d'un tal contratto coi mezzi propri a lei, cioè con un divieto e con una sanzione.

Non crederei di farla ridere, aggiungendo che, oltre il danno che può venire a un autore della contraffazione gliene può venire anche un dispiacere, che la legge, se può, deve risparmiargli. Non già che leggi devano prevedere e impedire tutti i dispiaceri non meritati, grossi e piccoli, come cercano di fare per i danni; ma una legge che non abbia uno scopo iniquo, fa questa cosa naturalmente, senza alcuna clausola diretta, e per mezzo dell'altre sue disposizioni; e in questo senso mi par che si deva interpretarne ognuna, quando non ci sia nulla di manifesto in contrario. Poco prima, o poco dopo aver pubblicato il *Génie du Christianisme*, il celebre suo autore ricercò e raccolse, con gran cura e con dispendio, gli esemplari d'un'opera irreligiosa pubblicata da lui, qualche anno prima, in Inghilterra: e distrusse tutti quelli che potè ripescare. Mettiamo che quest'opera fosse stata pubblicata dall'autore in Francia, e prima del 93; non mi par davvero che sarebbe stata equa una legge, o l'interpretazione d'una legge, per cui qualunque stampatore avesse potuto riprodurre quell'opera odiosa sul viso, dirò così, dell'autore, e fargliela vedere annunziata sulle cantonate, esposta nelle vetrine de'librai, registrata ne' cataloghi; e, a un bisogno, fargliela anche vedere nelle mani de' suoi conoscenti. Per questo riguardo, si sarebbe trovato in peggior condizione, che se gli fosse stata ristampata un'opera pubblicata di fresco.

Facendo ora un salto a precipizio da Châteaubriand e dal

Génie du Christianisme a me e a un romanzo, Le dirò che un dispiacere dello stesso genere, ha fatto provare a me l'incessante riproduzione del romanzo medesimo. Riuscendomi (dopo il fatto, come avviene in altri casi non pochi) odiosa, in tutt'altro grado, s'intende, la dettatura di esso; e vedendo che c'erano ancora persone disposte a leggerlo; avevo procurato, con un'edizione corretta, di levar la prima dalle mani di questi lettori; e il vederla riprodotta, con la realtà degli effetti che ho supposti nel caso del celebre autore citato, avrebbe potuto essere un motivo bastante per determinarmi a usar tutti i mezzi che mi fossero concessi, per far cessare questo che per me era e è un vero dispetto.

Sugl'inconvenienti del *privilegio*, del *monopolio* ch'Ella adduce, citando anche un passo dell'illustre Macaulay (autorità imponente, senza dubbio), il quale chiama perfino la facoltà esclusiva riservata agli autori una *tassa pei lettori*, non m'occorre di parlare, perchè tanto Lei quanto lo scrittore citato non professano di combattere altro che una troppo lunga durata della facoltà suddetta.

Se s'avesse a trattar la questione più in esteso e posatamente, non sarebbe, credo, difficile di mostrar le ragioni per cui quella facoltà differisce, come *specie*, da quelle poco belle cose, *monopolio, privilegio, tassa,* con le quali ha una somiglianza generica. Ma, per levare da essa l'odiosità che le viene da quella trista compagnia, può esser bastato il dimostrare, anche succintamente, l'equità del fine a cui è diretta; cioè, non solo di procurare, per quanto ci concorrano altre circostanze, e senza offesa d'alcun diritto, un legittimo e limitato compenso a chi ha lavoràto; ma d'impedire a delle speculazioni private di *punire il lavoro.*

Del resto, riguardo al sentimento universale, non ci sarebbe nemmeno bisogno di levare una tale odiosità, perchè nel sentimento universale non è mai entrata: que' nomi non sono mai stati associati dal Pubblico, oserei dire di nessuna parte d'Europa, alla causa degli autori; e, nel tanto scrivere e parlare che s'è fatto su questa materia,

non è contro le loro proteste, che s'è gridato; ma bensì contro la speculazione che gli opprimeva; e questo in Italia principalmente, dove la divisione in diversi che si chiamavano Stati (e al bisogno anche nazioni!); dove, dico, quella divisione, funesta per tanti e tanti altri ben più importanti e vitali riguardi, rendeva più facili e più disastrosi anche gli effetti d'una tale speculazione; e dove il tristo, ma allora unico rimedio, delle convenzioni tra alcuni di questi Stati, invocato da gran tempo come un mancomale, fu accolto come una tarda giustizia.

L'abuso poi che gli autori possano fare della privativa, mettendo alle loro opere un prezzo esorbitante (oltrechè non sarebbe mai ingiusto, anzi non si potrebbe rettamente chiamare abuso, trattandosi di cosa che avrebbero potuta, con pieno diritto, sottrarre affatto al pubblico), è poco da temersi, per la ragione, che sarebbe anche qui ridicolo il rammentare a Lei; cioè che chi vuol vendere una merce qualunque, è costretto a proporzionare il prezzo, non alla sua cupidigia, ma, alla probabilità di trovar de' compratori. E ben più d'un tale pericolo è degno di considerazione il vantaggio reale che la privativa porta alla società, con l'incoraggire i lavori dell'ingegno, rassicurandoli, com'è generalmente riconosciuto.

Passo ora all'esame della questione particolare, prendendone anche qui l'intitolazione da Lei.

§ 1.

La questione esaminata col criterio della legge patria.

Nell'esaminare il punto controverso di quella legge, cioè: Se essa estenda la privativa degli autori a tutte le opere pubblicate da loro in qualunque tempo; o se la restringa a quelle sole che essi possano venir pubblicando dopo la sua promulgazione, Ella frammischia delle considerazioni generali sulla giustizia e sulla ragionevolezza dell'uno e dell'altro di questi partiti. E opportunamente; perchè, se non se ne può, di certo, ricavar nessuna prova di ciò che la legge prescriva per l'appunto, se ne può però cavare un certo lume, dirò così, sussidiario per l'interpretazione di essa. Tratterò anch'io questi due capi, ma riservando, come si deve, la ragione di vero e definitivo criterio al secondo.

1.

Principiando dunque dalle considerazioni generali, tutte le ragioni addotte da Lei tendono a dimostrare che una legge su questa materia non può, nè deve ragionevolmente occuparsi, se non dell'opere che gli autori siano per pubblicare dopo la sua comparsa.

Ora, mi pare che una legge tale verrebbe, a un di presso a parlare (mi passi quest'altra prosopopea) in questa forma:

Ho finalmente capito che è giusto d'impedire le ristampe fatte senza il consenso degli autori, dette comunemente contraffazioni, e che apportano a quelli un doppio danno. E però chiunque pubblicherà qualche opera d'ora in poi, goderà questo benefizio. Ma voi altri che avete già sofferto un tal danno per la contraffazione di qualche opera, dovrete, riguardo a questa, continuare a soffrirlo. Non solo quello che è fatto è fatto, ma deve potersi fare in avvenire. E abbiate pazienza.

Confesso che non avrei saputo pensare una ragione per cui s'avesse a trovar giusta una legge di questa sorte. Ma una ragione m'è stata opposta, e mi s'oppone anche da Lei; e è, che una legge la quale sancisse il contrario, cioè estendesse il divieto anche all'opere ristampate prima di essa, produrrebbe un effetto retroattivo.

Sarebbe un difetto grave assai, o piuttosto un vizio essenziale; ma non vedo dove si possa trovarlo in questo caso. Per legge retroattiva s'intende una legge, che, guardando indietro, come dice il Macchiavelli, colpisca de'fatti consumati nel tempo ch'essa non era ancora venuta a proibirli. Ma la legge in questione non farebbe altro che proibire de' fatti possibili nell'avvenire, cioè delle nove ristampe; e tra il colpire de' fatti consumati, e il proibire de'fatti possibili, c'è, non una semplice differenza, ma un'assoluta diversità. Opporre la retroattiva a una legge tale, mi par che sia come il dire che una legge la quale proibisse a tutti senza distinzione, nè eccezione, di portar armi nell' avvenire, peccasse d'effetto retroattivo riguardo a quelli che ne avessero portate nel passato. Una legge che, dopo aver proibite le nove ristampe, aggiungesse: — Quelli poi, che per il passato hanno profittato del silenzio delle leggi, per ristampare dell'opere senza il permesso degli autori, e con danno di questi, dovranno rifar loro un tal danno, in quella proporzione che, nei rispettivi casi, sarà giudicata da'tribu-

nali; — questa sì, che produrrebbe un effetto retroattivo; e però nessuno ha mai pensato a farla, e nessuno penserebbe a chiederla. Ma in quella di cui si tratta, non saprei, ripeto, con qual ragione si potesse trovare un tale effetto.

Però anche qui se n' adduce una, già stata confutata due volte davanti ai Tribunali di Firenze, e rigettata da questi, e che ho il dispiacere di dover impugnare anche a fronte di Lei: e questa ragione è, che una tal legge violerebbe un diritto acquistato. E se la cosa fosse così, non c'è dubbio che la legge verrebbe a peccare di retroattività. Ma è poi così?

Per sostenere una tal tesi, Ella adduce una teoria e di più due giudicati d'altri Tribunali. Uno di questi giudicati allega in termini espressi il principio su cui è fondata la teoria; e mi dà così una prima occasione d'entrar nell'esame di essa. Lo riferisco con le di Lei parole.

« Il Tribunale di Commercio della stessa città » Parigi « dichiarava il 21 ottobre 1830, che la canzone famosa conosciuta sotto lo storico nome di *Marsigliese*, « perchè stampata e pubblicata nel 1792, cioè un anno « prima della legge surriferita, ERA CADUTA NEL PUBBLICO DOMINIO, e poteva da chiunque essere riprodotta. »

Oh vede se non avevo ragione di dire che quel falso concetto di *proprietà letteraria* era il mio principale, anzi il mio unico nemico in questa controversia. Tutta la forza apparente di quel giudizio, e d'ogni persuasione conforme a quello, viene di lì. Difatti, in cosa può consistere, e a cosa si può riferire il *dominio*, se non a *proprietà?*

Due cose, secondo i diversi casi, s'intendono, se non m'inganno, da tutti, per *dominio pubblico:* o i beni e i redditi appartenenti allo Stato; o le cose appropriabili e che, non essendo state appropriate da nessuno, lo possono essere da ognuno. E in tutt'e due questi sensi l'idea essenziale, quella che li forma, è sempre l'idea di proprietà, o attuata o attuabile.

L'eccellente Dizionario dell'Accademia francese dà,

per il caso speciale di cui si tratta, la definizione che traduco qui letteralmente: « Essere nel dominio pubblico, cadere nel dominio pubblico, si dice dell'opere letterarie e dell'altre produzioni dello spirito e dell'arte, le quali, dopo un certo tempo determinato dalle leggi, cessano d'esser la proprietà degli autori, o de' loro eredi. »

È sempre la *proprietà* e dico la *proprietà degli autori*, rigettata da Lei e da me, come un concetto falso e chimerico, quella su cui si fonda la supposta devoluzione al *dominio pubblico. Cessano*, dice la definizione, *d'esser la proprietà degli autori o de'loro eredi.* E non è questo un incontro accidentale e fortuito di parole. L'idea antecedente dell'essere le opere state originariamente *proprietà* degli autori, è necessaria per formare il concetto del loro esser passate nel *dominio pubblico;* giacchè come mai potrebbe appartenere a questo, esser *fatto*, com'Ella dice, *cosa pubblica* ciò, che non avesse avuto antecedentemente l'essenza e i caratteri della proprietà? E ecco come i falsi concetti, nel loro corso naturalmente irregolare e capriccioso, si rivolgono alle volte contro quelli, in favore de' quali furono da principio, messi in campo.

Ella medesima in un passo che avrò occasione di citare più tardi, dice: « Un libro pubblicato dieci anni « prima della convenzione del 1840, ma non mai ripro- « dotto, non fu *usucapito* dal pubblico, restò proprietà « dell'autore. » Tanto l'idea d'una *proprietà* antecedente *dell'autore* si ficca da sè, come necessaria e fondamentale, in un ragionamento dove si voglia stabilire una *proprietà letteraria* del Pubblico.

Se ho bene osservato il valore del principio su cui si fonda quel giudicato, avrò nello stesso tempo mostrato di che peso possa essere la sua autorità.

Ho detto che ogni persuasione conforme ad esso non ha altro fondamento; e la maggior prova di ciò è per me il vedere che gli argomenti addotti da Lei, sia per favorire un'interpretazione contraria a me, degli articoli della legge positiva, sui quali s'aggira tutta la causa; sia per combattere l'interpretazione proposta da'miei di-

fensori, sono ricavati da quella supposizione che le produzioni dell'ingegno siano una materia di proprietà; di maniera che, levato a quegli argomenti un tale appoggio, perdono ogni efficacia. E è ciò che mi cercherò ora di dimostrare.

2.

Trascrivo il primo de' due articoli in questione, che è anche il primo della legge:

« Le opere o produzioni dell'ingegno o dell'arte pub-
« blicate negli Stati rispettivi costituiscono una proprietà
« che appartiene a quelli che ne sono gli autori per go-
« derne o disporne durante tutta la loro vita; eglino
« soli o i loro aventi causa hanno diritto di autorizzarne
« la pubblicazione. »

Qui la legge si serve della denominazione invalsa e abusiva, di *proprietà;* il che però non invalida punto legalmente, nè contradice logicamente le prescrizioni della legge medesima, sulle quali e Lei e io pretendiamo di fondare le nostre opposte ragioni.

Vengo dunque addirittura a esporle alcune riflessioni sul significato ch'Ella attribuisce alle prescrizioni del citato articolo, con queste parole:

« Che dice mai l'articolo primo? Esso afferma e sta-
« bilisce il principio generale, mercè cui gli autori avranno
« la proprietà letteraria, precisamente come faceva il de-
« creto francese del 19 luglio 1793, come far deve qua-
« lunque legge sulla proprietà letteraria, per mettere in
« essere questa proprietà, la quale dalla legge, e solo
« dalla legge, ripete appunto l'essere suo. Ma nulla, nulla
« affatto dice l'articolo intorno al diritto degli autori
« sulle loro opere già pubblicate. »

A me pare in vece che dica molto, anzi tutto, dicendo appunto: « *le opere pubblicate.* » È vero che ci manca il *già;* ma non ce n'era bisogno; perchè la parola *pubblicate* comprende nel suo senso generalissimo le opere pubblicate in qualunque tempo da *quelli che ne sono gli*

autori. Quello che una tal parola esclude affatto davvero, è il senso ch' Ella le vorrebbe attribuire, cioè: le sole opere che saranno pubblicate. Se tale fosse stata l'intenzione del legislatore, sarebbe anche stato così facile, così naturale e, direi quasi, così inevitabile il dire: L' opere che saranno pubblicate dal giorno della promulgazione della presente legge, costituiranno una proprietà de' loro autori!

« E noi abbiamo veduto, » prosegue Ella, « nel pre-
« cedente paragrafo quale interpretazione la giurispru-
« denza francese abbia costantemente data a quel de-
« creto; interpretazione che, conforme alla massima
« generale di diritto, la quale non ammette retroattività
« nelle leggi, è la sola che deve evidentemente darsi alla
« patria legislazione. »

« Che se il nostro legislatore avesse voluto fare a sif-
« fatta regola di universale giusiprudenza una eccezione,
« se avesse inteso che le sue disposizioni dovessero ap-
« plicarsi alle opere già edite non che all'inedite, non si
« sarebbe per fermo limitato ad enunciare in generale
« la creazione da lui fatta della proprietà letteraria, ma
« avrebbe seguito l' esempio di quei legislatori che, nel
« Belgio ed in qualche Stato di Germania, esplicitamente
« statuirono questa deroga al comune diritto. L' avere
« egli conservato il silenzio, l'essersi contentato di dire:
« *io creo una specie di proprietà che finora non esisteva*,
« è la più manifesta e la più solenne delle prove ch'egli
« non intese far rimontare questa proprietà ad un'epoca
« anteriore al giorno in cui egli la creava. »

E perchè mai avrebbe il legislatore dovuto immaginarsi che, dicendo lui solamente: *le opere pubblicate*, si sarebbe potuto credere che voleva parlare, non di tutte, ma esclusivamente di quelle che fossero per pubblicarsi in futuro; quando la sola parola *pubblicate*, appunto perchè sola, aveva per sè la virtù d'indurre il primo significato e di chiuder l'adito al secondo?

Perchè, dic'Ella, l'estendere il divieto anche all'opere già riprodotte, sarebbe stato fare *un' eccezione a una regola d'universale giurisprudenza*, *una deroga al co-*

mune diritto; e diveniva perciò necessario avvertirne espressamente il Pubblico, per cui la legge era fatta.

Ma da nessuna parola della legge appare che il legislatore avesse una simile preoccupazione; e non si vede il perchè dovesse supporla nel Pubblico.

Io non so se i giudicati che possano essere avvenuti, oltre i due francesi citati da Lei, e nel senso di questi, siano tali e tanti da meritare il nome di giurisprudenza universale; a ogni modo una tale giurisprudenza non era, di certo, entrata nella cognizione del Pubblico; e qui si tratta unicamente di ciò che il legislatore abbia dovuto creder necessario di specificare, per non esser franteso dal Pubblico. E, se fosse possibile, avrebbe avuto ancor meno bisogno d'avvertire che faceva una *deroga al comune diritto.* Il Pubblico, da cui doveva farsi intendere, non vedeva e non vede in questa materia altro diritto, se non quello che attribuisce agli autori, come nato dalla cosa stessa, scambiando per diritto un titolo di somma equità il quale, per diventare diritto positivo, ha bisogno d'una prescrizione legislativa, che, del resto, in via d'equità, gli è dovuta. Ma, in quanto a un altro diritto che potesse nascere in chi non è autore d'un'opera dall'esser questa passata nel *dominio pubblico;* il Pubblico non se ne fa carico; e, nella facoltà che ha ognuno di ristampare senza permesso l'opera altrui dove ciò non è proibito da una legge, non pensa se ci sia, o no, un diritto; ci vede solo un potere di farlo impunemente. Per altro, i legislatori del Belgio e di qualche Stato della Germania hanno fatto bene a proibire esplicitamente la ristampa dell'opere già pubblicate; e ciò, non per evitare uno sbaglio del Pubblico, ma per levare ogni appiglio a una falsa interpretazione; avvertiti probabilmente da quella ch'era prevalsa nelle sentenze summentovate, e della quale, credo d'aver mostrato qual fosse il fondamento.

Vengo ora all'articolo XIV, che tocca direttamente il nostro caso speciale:

« La presente Convenzione non farà ostacolo alla li-
« bera riproduzione nei rispettivi Stati di opere che fos-

« sero già pubblicate in alcuni di essi prima che la detta
« Convenzione fosse posta in vigore, purchè la riprodu-
« zione abbia avuto cominciamento e sia stata legalmente
« autorizzata avanti di quel tempo. »

« Qualora però si fosse pubblicata parte di un'opera
« prima che la presente Convenzione fosse posta in vi-
« gore, e parte dopo, la riproduzione di questa ultima
« parte non sarà permessa che col consenso dell'autore
« o de' suoi aventi-causa, purchè si dichiarino pronti a
« vendere agli associati la continuazione dell'opera, senza
« obbligarli all'acquisto dei volumi dei quali fossero già
« possessori. »

Il bisogno d'esporle le mie ragioni m'obbliga a rimetterle davanti l'interpretazione di quest'articolo, già propugnata da' miei difensori, e che fu repudiata vivamente da Lei. Eccole dunque quale sia, secondo loro e secondo me, il motivo e la prescrizione dell'articolo suddetto.

Il divieto in genere e senza eccezione portato dal primo paragrafo, di riprodurre senza il permesso degli autori, *le opere già pubblicate* poteva, venendo applicato a tutti i casi, ledere degl'interessi legittimi, o almeno legali. Un editore che, quando non c'era alcuna legge in contrario, avesse stampata una parte d'un'opera già pubblicata dall'autore; non potendo, in forza della nova legge, terminarne la stampa!, sarebbe stato condannato a perder le spese già fatte; e la legge avrebbe avuto, questa volta davvero, un effetto, indirettamente, ma efficacemente retroattivo. A ciò provvede quel primo paragrafo, dichiarando che « la legge non farà ostacolo alla libera « riproduzione di tali opere, purchè abbia avuto comin- « ciamento. »

A quest'interpretazione Ella fa due obiezioni: la prima, che, intesa a questo modo, la prescrizione sarebbe senza motivo; la seconda, che cagionerebbe una quantità d'incertezze e di pericoli.

Ella fa precedere a queste obiezioni la spiegazione che a Lei pare la vera, e sulla quale verrò a ragionare più tardi; e poi espone la prima ne' termini che trascrivo:

« Una prima osservazione che balza ad occhi veggenti,

« si è che, secondo la nostra spiegazione, l'articolo 14
« ha un senso filosofico, una ragione d'essere, siccome
« quello che si collega con tutta la teoria della proprietà
« letteraria; secondo quella degli avversari, l'articolo 14
« non avrebbe altra motivazione che lo *stat pro ratione*
« *voluntas;* sarebbe un fatto isolato e senza alcuna con-
« nessione logica con un sistema giuridico qualunque. —
« Si comprende infatti benissimo che il legislatore, dopo
« avere dichiarato proprietà degli autori le opere che
« questi fossero per pubblicare; dopo aver permesso la
« ristampa di quelle che fossero già pubblicate, aggiunga,
« siccome condizione di questo permesso, che siffatte opere
« abbiano già avuto ristampe le quali provino nel pub-
« blico la coscienza e l'uso d'un diritto, d'un dominio.
« Tutto ciò si comprende; ma non si capisce punto il
« perchè il legislatore voglia limitare il permesso della
« riproduzione a quelle sole opere le quali, al momento
« preciso in cui egli ha parlato, si trovavano material-
« mente sotto i torchi. Nel primo caso (lo ripeto) v'ha
« una ragione; nel secondo non v'ha che l'arbitrio. »

Ma non è forse, per una legge, una ragione sufficiente, che dico? imperiosa, quella d'impedire un danno indebito che avrebbe cagionato essa medesima, con una proibizione incondizionata? Non prevedendo il caso in questione, la legge sarebbe stata cieca; non facendo un'eccezione per esso, sarebbe stata ingiusta. Non fu punto arbitrio; era dovere: non fu una volontà che prendesse il luogo d'una ragione; era una ragione che imponeva un obbligo alla volontà. E così essendo, come si potrà mai dare all'interpretazione riprodotta qui da me, la taccia di non avere « *alcuna connessione logica con un sistema giuridico qualunque?* » Oso anzi dire che l'ha con tutti. Certo non n'ha alcuna con la « teoria della proprietà letteraria, » della quale ho avuta e avrò di novo l'occasione di parlare; ma quando la spiegazione ch'Ella deduce da quella teoria non avesse altro inconveniente, che di lasciare senza alcun provvedimento il caso di quel povero stampatore, dando all'articolo un senso affatto diverso, mi pare che sarebbe da sè un forte motivo per non accettarla.

Mi pare anzi di poter aggiungere che un provvedimento così necessario sia da Lei indirettamente escluso dove, dopo aver posto che il legislatore volle tutelare, insieme coi diritti degli autori, il presunto diritto del pubblico, premette che a questo secondo diritto avrebbe potuto provvedere in due diverse maniere; cioè « o statuire puramente e semplicemente che TUTTE *le opere* « *già pubblicate* potrebbero essere liberamente ripro- « dotte: oppure limitare questa libertà di riproduzione « a quelle opere che, oltre all'essere già pubblicate dal- « l'autore prima della emanazione della legge, eran già « state oggetto di ristampa, a quelle opere che già la « società aveva mostrato di considerare come cadute nel « proprio dominio, col fatto caratteristico del riprodur- « le. » E posto ciò, Ella interpreta la mente del legislatore nel seguente modo:

« Fra cotesti due sistemi, il legislatore preferì savia- « mente il secondo. Reputò che il pubblico non fa *atto* « *di dominio* sulle opere stampate se non se quando « ne intraprende, ne vende, ne compra, ne commercia « le ristampe. Un libro pubblicato dieci anni prima del « 1848, ma non mai riprodotto, non fu *usucapito* dal « pubblico, restò proprietà dell'Autore; un libro, invece, « che, pubblicato alla stess'epoca, venne più volte edito, « è fatto cosa pubblica, e tale vuole la legge che resti « anche dopo la convenzione del 1840, dicendo che questa « convenzione *non farà ostacolo alla riproduzione di* « *opere che fossero già pubblicate, purchè la riprodu-* « *zione abbia avuto cominciamento* prima della forma- « zione della legge medesima. In altri termini (lo ripe- « tiamo), perchè la convenzione non faccia ostacolo alla « riproduzione delle opere già pubblicate, il legislatore « ha voluto che di queste opere si fosse già praticata la « riproduzione, considerando questo fatto come l'indizio « evidente che la società reputava cosa sua, sua pro- « prietà, le opere di cui facevasi la ristampa. »

Mi pare, dico, che condizioni tali non si possano applicare a una ristampa principiata tra quattro mura, e sulla quale, per conseguenza, il pubblico non aveva po-

tuto fare atto di sorte veruna. Che se m'ingannassi, s'Ella avesse creduto che, con tutto ciò, e in qualche maniera ch'io non saprei congetturare, il diritto dello stampatore suddetto potesse esser contemplato anche con la di Lei spiegazione, ne verrebbe un'altra conseguenza, che accennerò dopo aver risposto alla seconda obiezione, che passo a trascrivere.

« Evvi più, dice Ella: stando a quest'ultima interpre-« tazione dell'articolo 14, incertissima e piena di questioni « e di pericoli diverrebbe l'applicazione della legge del « 1840. Quando è che si dovrà ammettere che la ripro-« duzione *abbia avuto cominciamento?* Bisognerà per « avventura che i torchi già lavorino, o basterà che i « caratteri tipografici siano in composizione? Qual è il « numero di carte o di volumi che dovranno già essere « in via di ristampa, per conferire diritto a riprodurre « tutta l'opera? Ad un editore di mala fede che volesse « provare di *avere già cominciata* la riproduzione, non « sarà egli agevole il farlo porgendo ristampato il primo « foglio del libro, od anche solo il *frontispizio?* Ed in « questo caso, dove sarebbero mai le *spese fatte* dal-« l'editore, il *danno* a lui minacciato dall'interruzione, « danno e spese che, giusto il signor Montanelli, sono « la sola ed unica motivazione dell'articolo 14? In qual « modo mai coloro stessi che danno al diritto degli au-« tori il nome ed il carattere d'una proprietà, non veg-« gono essi che l'estensione d'un diritto così sacro, così « fondamentale qual è la proprietà, non si può far di-« pendere da queste dubbiezze, e dall'incerta soluzione « che i vari tribunali possono stimar di dare al quesito: « *se la riproduzione abbia avuto cominciamento effet-« tivo il giorno 17 dicembre 1840?* »

Sono inconvenienti, senza dubbio; ma non particolari a questo caso. Qual è, sto per dire, la legge che possa prevenir tutte le dubbiezze, specificando tutte le diverse applicazioni di cui sia capace, e dando per ciascheduna una particolar decisione? Perciò le leggi sono spesso costrette a rimetterne molte alla retta e discreta interpretazione de' giudici; ai quali, nel caso in questione,

toccherà a discernere se ci siano le condizioni d'un vero danno. Altri articoli di questa legge medesima possono dare occasione a delle dubbiezze dello stesso genere. L'articolo VII, per esempio, dice: « La contraffazione « è l'azione per cui si riproduce con mezzi meccanici, « un'opera in tutto od in parte, senza il consenso del- « l'autore o de' suoi aventi-causa. » Ecco subito, nelle parole *in parte*, la difficoltà di trovare quanta deva essere una parte che possa far riguardare una ristampa come contraffazione. Anche qui si potrebbe domandare: Ci vorranno pagine? e quante? O ne basterà una? o anche mezza? o de' periodi sparsi qua e là nella ristampa? o anche un periodo solo? com'Ella domanda se, nel nostro caso, potrebbe bastare « anche solo il *fron-* « *tispizio?* »

La legge, è vero, dà alcune spiegazioni di quest'articolo, in quello che vien dopo; le quali però sono indicazioni d'altre dubbiezze, che dovrà sciogliere la discrezione de' giudici. Ecco quest'altro articolo:

« V'ha contraffazione, nel senso dell'articolo prece- « dente, non solo quando v'ha una somiglianza perfetta « fra l'opera originale e l'opera riprodotta, ma eziandio « quando sotto ad un medesimo titolo o sotto ad un ti- « tolo diverso v'ha identità d'oggetto nelle due opere, « e vi si trova lo stesso ordine e la stessa distribuzione « di parti.

« L'opera posteriore è in questo caso considerata come « contraffazione, quand'anche fosse stata notevolmente « diminuita od accresciuta. »

Ella vede quante domande simili a quell'altre si potrebbero fare anche qui. Come si definisce l'identità dell'oggetto? E quando si sia potuta trovare quest'identità, l'opera che, prendendo l'idee principali dell'opera originale, le esporrà con maggior evidenza, e le rinforzerà con novi argomenti, sarà nel caso della contraffazione? E se le parti distribuite nella stessa maniera porteranno però de' titoli diversi, e che annunzino un intento più o meno differente, più o meno vasto? Quale sarà poi la misura del « notevolmente diminuita od accresciuta? »

Ora, si dovrà egli, a cagione di tali dubbiezze, escludere il significato naturale dell'articolo?

E si noti che le accennate qui possono ricorrere in tutto il tempo che dura la privativa; mentre quelle ch'Ella ha enumerate riguardo all'articolo 14, non possono venir in campo che per un tempo brevissimo; giacchè nessun tribunale accetterebbe come prova che una ristampa che *abbia avuto cominciamento* prima della legge, un pezzo che potesse essere stato ristampato nell'intervallo tra la promulgazione della legge e la presentazione di quello.

Con questo credo d'aver risposto all' obiezione ch'Ella cava dagli inconvenienti suddetti, contro l'interpretazione dell'articolo propugnata da' miei difensori e da me; cioè che la frase: *purchè la riproduzione abbia avuto cominciamento*, contempli il fatto « d'un materiale principio dato alla ristampa. » Se poi, come ho accennato, Ella volesse che la sua interpretazione possa essere applicata anche a questo fatto; allora l'obiezione cade da sè; perchè Ella medesima verrebbe a accettare quegl'inconvenienti. Qui infatti non c'è mezzo: o la legge trascura quel fatto; e commette un'ingiustizia; o lo contempla; e ne vengono le difficoltà dell' applicazione. E questo, per la natura medesima della cosa; giacchè una legge che proibisca de' fatti fino allora permessi, e fatti che non possono esser realizzati in un colpo solo, ma sono, di loro natura, il resultato d'operazioni successive; una tal legge, dico, dove necessariamente poter trovarsi a fronte di fatti principiati e non compiti; sui quali le è forza, o tacere, o pronunziare.

Passo ora a parlare del secondo paragrafo dell'articolo.

Il permesso accordato giustamente nel primo, poteva esser preso in un senso più largo di quello che la legge si proponesse. Mettiamo che un autore avesse pubblicati in Milano due volumi d'un'opera che doveva, per il suo compimento, averne successivamente degli altri; e che un editore di Firenze avesse, prima della legge, riprodotti i primi due. Quest'editore, allegando che, per quel fatto, la sua *riproduzione avea avuto cominciamento* avrebbe potuto pretendere che gli fosse permesso di riprodurre

quelli che verrebbero in seguito. E è ciò che la legge dichiara di non voler permettere. Ma qui entrava di mezzo l'interesse d'altre persone; e se la legge non ci avesse provveduto, gli associati alla ristampa, che avevano pagati que' due primi volumi, sarebbero stati nell'alternativa, o di rimanere con un'opera imperfetta, e senza valore, meno quello della carta; o di comprar di novo i due volumi dall'autore. Per ovviare a ciò, la legge dichiara che, in questo caso, l'autore, o chi per lui, non godano della privativa, se non a condizione che « si di-« chiarino pronti a vendere agli associati la continua-« zione dell'opera, senza obbligarli all' acquisto dei vo-« lumi dei quali fossero già possessori. »

Da alcune parole di questa seconda parte dell'articolo, Ella crede che si possa cavare una conseguenza, intorno alla quale m'importa di presentarle le mie osservazioni. Trascrivo anche qui il passo intero, per non correr risico d' alterare o d'indebolire involontariamente i suoi argomenti, dandone un sunto con parole mie.

« A tante considerazioni che invincibilmente concor-« rono a rimuovere un così strano concetto » (cioè quello « de' miei difensori intorno al senso del primo paragrafo) « un'altra se ne aggiunge e poderosissima.

« Siccome di sopra il lettore ha veduto, l'articolo 14 « dividesi in due paragrafi: il primo stabilisce la mas-« sima generale intorno alle opere già stampate, e dice « quando la loro riproduzione è permessa. Il secondo si « riferisce alle opere composte di più volumi, ed al caso « in cui uno o parecchi di questi volumi si fossero già « pubblicati prima, ed altri fossero per stamparsi dopo « la pubblicazione della legge. Or bene, che mai dispone « per questa ipotesi il legislatore? *La riproduzione,* dice, « *di quest'ultima parte*, cioè dei volumi non ancora pub-« blicati, non *sarà permessa che col consenso dell'Au-« tore*... Dunque la riproduzione della *prima parte* (cioè « dei già pubblicati volumi) *sarà permessa.* Di qui si « vede quanta cura abbia messo il legislatore nel non « dare alle sue disposizioni una forza retroattiva. E se « tale fu la sua mente nel secondo paragrafo dell' arti-

« colo 14, paragrafo in cui pur nondimeno trattavasi di « opere pubblicate in parte ed in parte no, chi oserà « asserire ch' ei volle invece fare retroattiva la legge « del primo paragrafo dell' articolo stesso, in cui trat- « tavasi d'Opere già interamente pubblicate? Come mai « e perchè tanta contraddizione in un solo e medesimo « articolo? »

Le parole: *di questa ultima parte*, erano necessarie al legislatore, per far intendere cosa volesse non permettere; erano la materia medesima del divieto. Se, dopo aver detto: *Qualora però si fosse pubblicata parte di un'opera prima che la presente Convenzione fosse posta in esecuzione, e parte dopo, la riproduzione...* fosse saltato a dire: *non sarà permessa*, si sarebbe dovuto domandargli di qual riproduzione intendesse parlare. Non mi pare dunque che si possa qui supporre l'intento di mettere in opposizione *quest'ultima parte* con quella de' volumi già pubblicati; la quale non cadeva punto in questione, e non è nominata, che come un antecedente necessario all'esposizione del caso a cui la legge voleva provvedere.

Ma una ragione, oso dire, ancor più perentoria, per non credere che, con quelle parole, il legislatore abbia voluto riconoscere indirettamente che la riproduzione *della prima parte sarà permessa,* è il non potersi supporre che un legislatore pensi, nè a dare un permesso, nè a riconoscere un diritto, di cui nessuno saprebbe cosa fare.

E, per verità, nel caso di cui si tratta, cosa potrebbe fare un editore del diritto di ristampare un pezzo d'un' opera che si vendesse intera, per conto dell'autore? A chi potrebbe sperar di vendere quel rottame? Se, per fare una strana ipotesi, Ella volesse permettere a un editore di ristampare i due primi volumi del *Dizionario della Economia politica e del Commercio,* cioè fino alla lettera *M*, e fermi lì; è certo che quest' editore; per quanto fosse persuaso da sè, o avvertito dall' opinione delle persone colte, dell'importanza dell'opera, non vorrebbe profittare d'un tal permesso. Sarebbe bensì molto

contento se credesse di poter trovare una ragione di fare a Lei una facile e fortunata concorrenza, ristampando l'Opera intera, e vendendola a un prezzo minore.

Da tutto il detto fin qui intorno alle disposizioni della legge, in ciò che tocca la nostra particolare controversia, resulta, mi pare chiaramente, che il significato da Lei attribuito a quelle, si fonda unicamente, come avevo accennato da principio, sulla supposizione di un diritto di *proprietà* inerente alla pubblicazione degli scritti, e che, nel caso attuale, sarebbe devoluto al Pubblico.

Pare bensì ch'Ella voglia escludere il concetto dell'inerenza d'una proprietà nella cosa medesima, dove fa dire alla legge: *Io creo una specie di proprietà che finora non esisteva*; dove dice che « la così detta proprietà « letteraria è una mera creazione della legge; » e più ancora dove dimostra espressamente che la cosa non è capace di proprietà. Ma mi permetta di dire di novo, che, volendo stabilire il libero diritto di riprodurre l'opere altrui quando ciò non è vietato da una legge; sull'esser queste nel pubblico dominio, viene necessariamente a ammettere, in questa materia, una *proprietà* anteriore alla legge medesima. E che altro potrebbe Ella voler dire, dicendo che, prima della legge, lo scritto su cui verte la causa « era giuridicamente *res nullius*, apparteneva al pubblico? »

« Nuova, strana proprietà, invero, » dic'Ella, parlando di quella che è da moltissimi attribuita agli autori. Ma non esito di dire che quella che s'attribuirebbe al pubblico ha qualcosa di più strano. Nella prima c'è almeno un'apparente, ma molto apparente analogia. L'autore che dice: m'hanno ristampata una mia opera, dice una cosa non falsa in un senso; e è facile il trasportare quel *mia* a un senso di vera proprietà. Ma quanto di più ci vuole per fare di quell' opera una cosa di pubblico dominio! S'intende benissimo che appartengano al pubblico dominio, i fiumi, per esempio; e che gli possano appartenere, per una legge, i terreni lasciati incolti per un dato spazio di tempo. Sono gli uni e gli altri materia di proprietà; e non c'è nessuno che possa dire: gli ho fatti io. Ma, s'in-

tende ben più difficilmente che chi ha fatta l'opera si trovi a fronte un rigoroso proprietario, cioè il pubblico, che gli dica: quest'opera è mia. Padrone però anche voi, di ripubblicarla; non perchè ne siete l'autore: questo non ci ha che fare; ma in quanto siete anche voi una parte di me, padrone universale.

Ma, per fortuna, il pubblico non dice questo.

E veda quale altra strana conseguenza verrebbe nel nostro caso, da quella teoria.

Ella domanda se si possa dire che, ristampando, senza il permesso dell'autore, il romanzo in questione, il signor Lemonnier abbia commesso un furto. E io, persuaso, com'Ella ha potuto vedere, che qui non si tratta di proprietà, sono ben lontano dall'attribuire alla di lui azione un tal carattere. Credo solamente che sia incorso nella sanzione d'una legge fatta per tutelare un interesse legittimo contro delle speculazioni arbitrarie. Bensì, secondo quella teoria; i miei difensori e io saremmo le *anime fuie*, i rei, non d'un furto consumato, ma d'un tentativo di furto, cercando di sottrarre al pubblico dominio la roba sua.

Termino col ricapitolare l'osservazioni che ho avuto l'onore d'esporle.

In tesi generale,

Senza ricorrere a un supposto diritto di proprietà, un motivo d'equità evidente giustifica, anzi richiede una legge che riservi agli autori la facoltà esclusiva di ripubblicare le loro opere. Un tal motivo vale del pari, se non di più, per l'opere già state ripubblicate da altri, che per quelle che non siano in questo caso.

Una tal legge, non prescrivendo, che per l'avvenire, non produce alcun effetto retroattivo; e l'appunto che le si fa di violare un diritto acquistato, non ha altro fondamento, che quel supposto diritto di proprietà.

Sull'applicazione della legge positiva;

Concorde con que' princìpi, l'articolo I di essa, riservando agli autori o a' loro aventi-causa, il diritto di riprodurre *le opere pubblicate*, comprende naturalmente sotto questo titolo tutte queste opere, senza distinzione

di tempo; e non si può, senza far violenza alla parola medesima, restringerlo alle sole opere che fossero per esser pubblicate dopo la legge.

Ciò stesso dispensava il legislatore dall'avvertire che intendeva parlare dell'opere pubblicate in passato: una tale precauzione sarebbe bensì stata necessaria, se avesse voluto restringere il divieto alle sole opere da pubblicarsi.

Il primo paragrafo dell'articolo XIV, eccettuando dal divieto le opere la di cui *riproduzione abbia avuto cominciamento*, riguarda naturalmente l'opere di cui un editore avesse ristampata, e non pubblicata una parte; l'intendere che quel *cominciamento di riproduzione* si riferisca a delle ristampe già compite e pubblicate, non ha, anch'esso, altro fondamento, che l'intenzione attribuita al legislatore, e, nè espressa, nè accennata da lui, di voler tutelare un supposto diritto di proprietà.

Il secondo paragrafo dell'articolo suddetto non ha altro motivo, che di prevenire un'erronea interpretazione del primo; e anche qui, è la sola supposizione dell'intenzione suddetta, che può farci trovare la ricognizione d'un diritto, che, del resto, non sarebbe d'alcun uso.

La proprietà letteraria degli autori, e la proprietà letteraria del pubblico, sono due concetti erronei, o piuttosto due applicazioni d'uno stesso concetto erroneo. Nel caso trattato qui c'è, tra la causa degli autori e la contraria, questa differenza: che la prima, rigettando quel concetto erroneo, conserva intatte tutte le sue ragioni: l'altra, rimosso quel concetto, rimane senza ragione veruna.

Non posso lasciar d'aggiungere che l'interpretazione dei suddetti articoli, quale è propugnata da' miei difensori, si trova lucidamente e risolutamente espressa in due giudicati di tribunali di Firenze: giudicati, ai quali ella troverà cosa naturale ch'io dia maggior peso, che ai due di tribunali francesi, citati sopra.

Eccole dunque i motivi ripetuti e adottati da quella Corte d'Appello, sui punti discussi nel di Lei *Parere*, e in questa lettera:

« La Corte, ecc.

« Attesochè la sentenza appellata abbia dimostrato fino

« all' evidenza ne' suoi motivi, quali la Corte adotta, che
« la detta Convenzione tutela e favorisce tanto gli autori
« di opere già pubblicate avanti, quanto gli autori di
« opere pubblicate dopo la sua emanazione;
« Attesochè, dando alla Convenzione questa intelli-
« genza, non le si attribuisca un effetto retroattivo, per-
« chè altro non sia fatto che vincolare dopo la sua pro-
« mulgazione la libertà dei tipografi di riprodurre le opere
« altrui . . . . .
« Dice essere stato male appellato dallo stesso Lemon-
« nier, e rispettivamente ben giudicato dalla sentenza
« del Tribunale di prima Istanza di Firenze del 3 ago-
« sto 1846 contraria al medesimo e favorovole al signor
« Alessandro Manzoni: quella perciò conferma in ogni
« sua parte, e ne ordina l'esecuzione secondo la sua
« forma e tenore. »

L'espressione: *le opere altrui*, della quale si serve la Corte, spiega perfettamente l'intento generale della legge; intento così conforme alla ragione e all'equità.

Spero dalla bontà già da Lei dimostratami, che vorrà, se non ammettere, accogliere almeno cortesemente l'osservazioni che le ho esposte con rispettosa franchezza. E avrei certamente desiderata una più lieta occasione, ma non voglio nè devo trascurar questa che mi si presenta, d'attestarle l'alta stima e il distinto ossequio, col quale ho l'onore di dirmi.

Suo devotissimo servitore
ALESSANDRO MANZONI.

Milano, 1862 (?)

INDICE